National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, tests publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

NL-339 (r. 88/04)

Canada

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

La Quête autobiographique d'un "Je" a-historique dans *Une saison en enfer* de Rimbaud.

©

BY

Lize van Wilgenburg

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTERS OF ARTS

IN

FRENCH LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1988.

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-45801-1

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Lize van Wilgenburg

TITLE OF THESIS: La Quête autobiographique d'un "Je" a-historique dans Une saison en enfer de Rimbaud.

DEGREE: MASTERS OF ARTS

YEAR THIS DEGREE WAS GRANTED: 1988

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written persmission.

...lwlv.....

(Student's signature)

7305 - 183b Str. Edmonton

(Student's permanent address)

Date: October 11, 1988

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled:

La Quête autobiographique d'un "Je" a-historique dans Une saison en enfer de Rimbaud.

submitted by Lize van Wilgenburg

in partial fulfilment of the requirements for the degree of MASTERS OF ARTS

in FRENCH LITERATURE

.....P. J. Knight.....

Supervisor

.....Charles H. Moore.....

.....E. D. Blodgett.....

Date: October 11, 1988

ABSTRACT

Rimbaud, when asked the meaning of his A season in Hell answered: "It means what it says, literally and in every other way", which is how his only volume of prose-texts has been interpreted ever since. Although most critics treat A Season as Rimbaud's confession of past sins or personal beliefs, only a few are willing to classify it as his autobiography. The problem lies mainly in the novel and enigmatic mode of its composition. This thesis sets out to explore the conditions of autobiography as quest for identity in order to show the merits of this approach for understanding A Season. Even though this text is devoid of temporal and spacial deictics, as well as historically verifiable events, and is divided into nine autonomous chapters, we are nevertheless dealing with the author's interpretation of his life experiences. The textual analyses will focus on the narrator's quest for personal identity within the confinements of his cultural and ideological context. This quest comprises three orientations. The first consists of his evaluation of the ideological discourses which form his cultural conditioning. This leads to the narrator's deliberate alienation from his cultural context which allows him to explore the limits of his personal freedom. Although these two orientations occur simultaneously, they are presented sepa-

rately in this study. Throughout the narration of the two orientations the paradoxical nature of the "I" is clearly demonstrated. While categorically refusing any teleological orientation to life, the narrator can not free himself entirely from the mental comfort of such an orientation. This realisation in turn leads to a conscientious effort to be "absolutely modern", an orientation which requires the "I" to be in constant conflict with the ideologies that shape his cultural context, which means being both contemporary and paradoxical, a never-ending quest.

RESUME

Rimbaud, à qui on demandait d'expliquer le sens d'Une saison en enfer, a répondu: "ça veut dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens". Depuis, ce recueil a donné lieu aux interprétations les plus variées. Considéré généralement par les critiques comme la confession du poète de ses torts et croyances, Une saison n'est toutefois pas reconnu comme son autobiographie. La composition originale et problématique en est en grande partie la cause. Ce mémoire vise à explorer les conditions générales de l'autobiographie comme quête de l'identité dans le but d'en montrer la valeur pour l'interprétation d'Une saison. Nonobstant l'absence dans ce recueil de déictiques de temps et de lieu précis, le manque d'événements vérifiables historiquement, et la division en neuf textes autonomes, Une saison se veut l'interprétation par le poète de ses expériences de vie. Les analyses textuelles se concentreront sur la quête du narrateur pour définir son identité personnelle vis à vis son contexte culturel et idéologique. La quête se présente comme trois orientations et débute par une évaluation des discours idéologiques qui forment le conditionnement culturel du poète. Cette évaluation entraîne son aliénation du contexte idéologique, ce qui permet au narrateur d'explorer les confins de sa liberté individuelle. Bien que ces deux orientations se

déroulent simultanément, dans cette étude elles seront présentées séparément. Déjà dans le récit de ces deux orientations la nature paradoxale du "je" est clairement illustrée. Tout en refusant systématiquement toute orientation téléologique pour diriger sa vie, le narrateur ne parvient pas à se libérer entièrement du confort spirituel qu'une telle orientation lui fournirait. Se voyant captif de son conditionnement culturel, le narrateur arrive à la conclusion: "Il faut être absolument moderne". La conscience moderne de Rimbaud se veut une orientation envers le monde qui se manifeste dans une attitude défiante envers toutes les idéologies dominant le contexte culturel. Ceci veut dire: être à la fois rigoureusement contemporain et paradoxal. Il s'agit donc d'une quête perpétuelle.

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE		PAGE
	Introduction	1
1.	Un projet autobiographique	9
2.	Le conditionnement culturel	22
3.	La liberté post-idéologique	60
4.	La conscience moderne	97
	Conclusion	112
	Bibliographie	118

INTRODUCTION

Dans leur désir d'élucider l'hermétisme de la poésie rimbaldienne les critiques se sont maintes fois concentrés sur les anecdotes biographiques qui auraient donné lieu à certains poèmes (1). La vie du poète expliquerait ainsi sa poésie (2) et notre compréhension de l'oeuvre rimbaldienne dépendrait premièrement de nos connaissances biographiques de l'auteur, Inhérent à l'analyse biographique est le danger de considérer l'oeuvre comme un récit de vie éparpillé, à reconstruire au fur et à mesure par le lecteur. Bien que cette poésie soit particulièrement riche en références personnelles, celles-ci ne suffisent ni à expliquer l'oeuvre, ni à recontruire la biographie du poète (3). Si Rimbaud a choisi de présenter certains événements qui ont marqué sa vie dans des poèmes lyriques, ils les a tirés hors-contexte et les a rendus fictifs par les conventions du genre (4). Une saison occupe cependant une place à part dans l'oeuvre de Rimbaud, et ceci non seulement parce qu'il s'agit d'un recueil de "petites histoires en prose" (5) qui défie, encore de nos jours, la classification par genre. Rimbaud lui-même attribuait beaucoup d'importance à ce recueil, dont il a surveillé toutes les étapes de la publication, contrairement à ses habitudes. Déjà en mai 1873 il déclarait à Delahaye: "Mon sort dépend de ce livre ..." (O, p355). Le livre, une fois achevé, Rimbaud

en a envoyé une copie à Verlaine, dont il s'était entretemps séparé. Des années plus tard, celui-ci dans son article "Arthur Rimbaud "1884"" a proclamé qu'Une saison constituait "une espèce de prodigieuse autobiographie" écrite "en prose de diamant" (6). Tout en l'acceptant généralement comme le bilan d'une période dans la vie de son auteur les critiques hésitent néanmoins à classifier cette oeuvre comme une autobiographie, préférant la qualification plus générale de "confession". Marc Eigeldinger, sans toutefois rémédier à cette situation, s'en étonne:

> Parmi les nombreuses oeuvres exprimant dans le siècle ... le drame de la rupture avec la société, Une saison en enfer occupe une place priviligiée, non seulement parce qu'elle apparaît comme une autobiographie spirituelle ... -on ne peut manquer de s'étonner qu'elle soit absente des travaux récents consacrés à l'autobiographie-, mais plus encore parce que le discours anomique y demeure central ... (7).

Cecil Hackett s'exprime dans le même sens en ce qui concerne le statut autobiographique d'Une saison:

> Even if the work is not an autobiography in the customary sense and does not tell accurately and in detail the story of Rimbaud's life, it is a comprehensive survey of his beliefs and ambitions (8).

L'hésitation des critiques à accepter Une saison comme l'autobiographie rimbaldienne découle en partie de l'âge de son auteur à l'époque de la rédaction et de l'absence dans ce recueil d'anecdotes événementielles et de références sociales qui figurent généralement dans le récit autobiographique. Ces références permettent justement au lecteur de vérifier l'existence de l'auteur-narrateur

d'une part, l'information et les événements rapportés de l'autre; ou bien: l'information fournie incite le lecteur à comparer le point de vue du narrateur avec les témoignages de ses contemporains (9). Il s'ensuit que l'autobiographie anecdotique ou référentielle fournit l'occasion par excellence à l'autobiographe de s'accaparer d'un espace historique et social. Au niveau formel l'absence dans Une saison d'événements achevés pose un problème de cohésion et de chronologie: dans ce récit de vie les neuf textes autonomes ne forment pas un récit linéaire, découpé en épisodes, traçant le trajet parcouru par le "je" dans une certaine période de temps. Il n'y a donc pas d'"histoire" dans le sens conventionnel (10), tandis que les poèmes cités dans "Alchimie" brouillent davantage les pistes interprétatives. Le récit rimbaldien s'écarte alors sensiblement de la définition de l'autobiographie donnée par Philippe Lejeune:

> Récit rétrospectif en prose qu'une personne fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité (11).

L'autobiographie traditionnelle, d'après Lejeune, se concentre sur les questions "Qui suis-je?" et "Comment le suis-je devenu?" questions qui exigent une interprétation totalisante à la fois du milieu et de la personnalité de l'autobiographe. Tous les épisodes de son récit sont dès lors choisis en fonction de l'élucidation de sa personnalité ou à titre d'exemple et sont rendus plus ou moins

chronologiquement. Puisque le récit de l'autobiographe se concentre sur sa personnalité il faut qu'il y ait identité parfaite de l'auteur, du narrateur et du personnage, ce qui n'est pas évident dans "Vierge folle", comme nous verrons dans le troisième chapitre.

Bien qu'Une saison ne satisfasse pas à toutes les exigences de l'autobiographie dite classique, nous sommes d'accord avec MM Eigeldinger et Hackett que cette oeuvre mérite d'être considérée comme une autobiographie. Une saison constitue à notre avis la quête de l'identité du narrateur rimbaldien à l'intérieur de son contexte idéologique, un contexte prédéterminé historiquement. Dans un tel récit l'interaction du "je" et de son contexte idéologique d'où découle la conscience de l'identité personnelle, se substitue au récit d'anecdotes. Les croyances et les ambitions dont parle Hackett ne résultent pas des faits divers d'une vie, mais des situations conflictuelles confrontant le narrateur avec son milieu moral, situations qui formeraient ainsi les événements de sa vie. Comme aucun conflit traité dans Une saison n'est résoluble, le "moi" qui ressort de la quête de l'identité ne se présente pas comme une unité finie, résumant toute la personnalité, mais se veut plutôt une attitude envers son contexte idéologique, une orientation dans le monde. Nous proposons d'explorer les trois orientations principales du narrateur rimbaldien envers son contexte idéologique. Le premier cha-

pitre se concentrera sur quelques notions de l'autobiographie et les indications données par le narrateur dans le prologue sans titre qu'il s'agit de son autobiographie, résumant les grands événements qui ont formé sa personnalité. L'analyse de "Mauvais sang" dans le deuxième chapitre explorera les confrontations du "je" avec les discours idéologiques qui forment son conditionnement culturel. Après avoir dénoncé ces discours, le narrateur donne l'illustration de l'emprise du conditionnement religieux sur sa conscience de soi, et de son ambivalence envers cet empire dans "Nuit de l'enfer". Le troisième chapitre se concentre sur "Délires 1" et "Délires 2" et vise à montrer comment le narrateur a systématiquement cherché à se mettre à la périphérie de son contexte culturel, et la conscience des limites de son autonomie individuelle qui en ressort. Les derniers textes, "l'Impossible", "l'Eclair", "Matin" et "Adieu", traités ensemble dans le quatrième chapitre, forment le bilan de la quête en reprenant les grands thèmes du récit. Bien qu'aucun conflit ne soit résolu, sa quête convainc le narrateur de la nature paradoxale de sa conscience. Le moi moderne, tel que présenté par le narrateur, refuse son contexte historique tout en se rendant compte qu'il n'arrivera jamais à y échapper. Il s'arme contre les illusions fournies par les discours idéologiques, n'y voyant que la perpétuation des anciens paradoxes. En se déclarant "absolument moderne",

le narrateur souligne la nécessité d'être rigoureusement contemporain. Il accepte qu'on répète forcément sans cesse les paradoxes qui découlent du contexte historique. Puisqu'aucune évolution ne soit envisagée, le "moi" moderne se présente comme un perpétuel devenir, une quête sans fin.

NOTES

1. La liste de ces auteurs étant trop longue, on trouvera une bibliographie à la fin de ce mémoire. Il faut cependant mentionner les notes explicatives de Suzanne Bernard dans Oeuvres de Rimbaud, éd. S. Bernard et A. Guyaux,(Paris: Garnier, 1981).

2. Un exemple illustratif de cette approche est fourni par le psychiatre Ernst Verbeek dans Arthur Rimbaud, een pathographie (Amsterdam: Swets en Zeitlinger, 1957) où l'auteur se concentre sur le comportement aberrant du poète et sur les contradictions dans son oeuvre. L'auteur arrive à la conclusion que Rimbaud aurait souffert d'une maladie schizoïde. Sa schizophrénie serait aussi en grande partie cause de l'hermétisme des derniers poèmes d'Illuminations.

3. Cette approche a été sévèrement critiquée par Tzvetan Todorov dans son article "Une complication de texte, les Illuminations," Poétique 34 (1978): 241-53.

4. Enumérées par Jonathan Culler dans Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature (Ithaca, NY.: Cornell UP, 1975) 164-70. En résumé: brièveté relative du poème par rapport au récit en prose, autonomie due à l'impersonnalité du locuteur et à l'atemporalité des déictiques, l'universalité du thème qui découle de ces conventions. Tirés hors-contexte et frag-

mentés, les événements décrits dans les poèmes sont rendus fictifs et ne réfèrent qu'indirectement à une réalité extrinsèque au poème.

5. Oeuvres de Rimbaud, 203. Toutes les citations des textes rimbaldiens sont tirées de cette édition et seront dorénavant mentionnées dans le texte même.

6. Verlaine cité par Cecil Hackett dans Rimbaud, a Critical Introduction (Cambridge: Cambridge UP, 1981) 86.

7. Marc Eigeldinger, "L'anomie dans Une saison en enfer", Romantisme 27 (1980) 5-14.

8. Hackett 86.

9. Elisabeth Bruss, "L'autobiographie comme acte littéraire", Poétique 17 (1974): 14-26. Mme Bruss propose essentiellement les mêmes critères que Philippe Lejeune, cité ci-dessous.

10. Gerard Genette, Figures III, (Paris: Seuil, 1972) 259-60. L'auteur démontre les différences dans le discours du "je" narrant et du "je" narré, différences qui résultent de l'écart temporel et psychologique entre les deux et qui seront érodés par "les expériences de vie". Le récit autobiographique est ainsi de nature téléologique.

11. Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique", Poétique 14 (1973): 137-62.

CHAPITRE 1

UN PROJET AUTOBIOGRAPHIQUE

> Every autobiography is a work of art and at the same time a work of enlightment.
> Georges Gusdorf (1)

Rimbaud ne nous a laissé comme autobiographie que "ces quelques hideux feuillets de [son] carnet de damné" (O, p211), publiés sous le titre Une saison en enfer. Composé pour la plus grande partie après sa rupture avec Verlaine, le projet d'un livre "païen" ou "nègre" (O, p204) prédate toutefois cet événement. Certains textes, notamment "Mauvais sang" et "Alchimie" et peut-être même "l'Impossible", auraient déjà été écrits à Londres (O, p204). Bien qu'il n'y ait pas de doute quant à la période de la mise au point (mai-août 1873), la période de la gestation semble alors plus longue, posant des problèmes aux exégètes qui considèrent Une saison une oeuvre de crise, écrite sous le coup de la fureur. Les nombreuses dramatisations et rétractions du texte prêtent foi à cette interprétation. Dans l'abrégé des expériences personnelles à base de cette entreprise, cité dans le prologue sans titre, il n'y a cependant aucune référence à sa liaison avec Verlaine. Cette énumération ne se réfère qu'à la tentative rimbaldienne de la "voyance", du "dérèglement de tous les sens" (O, p348):

> Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. -Et je l'ai trouvée amère. -Et je l'ai injuriée. ... Je me suis enfui. ... Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute espérance humaine. ... Et j'ai joué de bons tours à la folie. Et le printemps m'a apporté l'affreux rire de l'idiot. (O, p211)

L'"Alchimie", écrite à Londres et avant la rupture avec Verlaine, élabore davantage sur ces expériences, indiquant que le narrateur avait déjà entamé la récupération des expériences qui auraient marqué cette période par moyen d'un retour en arrière systématique. Il aurait déjà senti le besoin de mettre de l'ordre dans le chaos formé par les expériences de vie entassées et d'en évaluer l'importance pour son identité. Tandis que la rupture semble avoir été le catalyseur de la mise au point de cette autobiographie, l'aliénation de soi en a été la cause:

> Or tout dernièrement, m'étant trouvé sur le point de faire le dernier <u>couac</u>! j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien, où je reprendrais peut-être appétit. (O, p211)

Encore jeune, le narrateur se trouve ainsi déjà à la fin d'une "vie" et qui plus est, en mesure d'en faire le bilan. Incité par le sens de la perte de l'identité, le narrateur se lance ainsi un double défi: retrouver "la clef du festin ancien" et situer ses expériences de vie dans une nouvelle perspective. Le mobile du narrateur rimbaldien est identique à celui qui gère selon Roy Pascal l'entreprise autobiographique classique qui couvre toute une vie: le mobile qui incite l'autobiographe à reconstruire l'essentiel du mouvement d'une période de sa vie et dans les

circonstances dans lesquelles il l'a vécue. Dans Une saison les tribulations qui marquent cette période se réflètent aussi dans la présentation chaotique du récit. En même temps la délimitation temporelle indique que les expériences qui ont marqué sa vie, et par conséquent son identité actuelle, ont eu lieu dans cette période assez restreinte.

Dès le "prologue" qui annonce le récit de vie, il y a, comme dans un récit autobiographique conventionnel, deux "je", le "je" narré et le "je" narrateur, qui en plus d'être le porte-parole de la nouvelle identité en est aussi l'orchestrateur. Dans le récit chronologique cette double fonction du narrateur résulte de l'écart temporel qui sépare les deux identités, l'une antérieure, l'autre actuelle. En racontant son "histoire" le narrateur crée à la fois son propre passé et sa propre identité. Dans Une saison aucune chronologie ne semble diriger le récit et bien qu'il y ait parfois un écart temporel et psychologique entre le "je" narré et le narrateur, très souvent les deux convergent dans les épisodes de dramatisation. Mais à aucun moment le "je" d'Une saison ne dévie du rôle assigné au narrateur du récit chronologique. Comme tout narrateur autobiographique il se charge du choix des expériences, de l'organisation du récit et de la rhétorique, et comme c'est le cas du récit autobiographique traditionnel, son identité finale aussi découle du cadre tex-

tuel. Ceci étant la situation, il serait imprudent d'identifier le narrateur avec l'identité publique de l'auteur. Le narrateur en tant que porte-parole ne représente qu'une partie d'un ensemble, tout comme son récit n'est qu'un abrégé des expériences de vie et non pas cette vie même. Le narrateur rimbaldien, en se concentrant sur une période assez restreinte, souligne cette limitation imposée au narrateur. Son identité découle donc de la tentative autobiographique qui selon Gusdorf: "... requires a man to take a distance with regard to himself in the focus of his special unity and identity across time" (3). Outre une distance temporelle nous avons affaire à une distanciation mentale dont le "je" narrateur est la première création. De cette distanciation découle cependant une des illusions inhérentes à l'entreprise autobiographique: l'illusion de se voir comme unité à travers le temps. Bien qu'il se révèle paradoxal dès le départ, le narrateur rimbaldien présente les expériences de vie d'une façon qui lui permet de souligner sa nature paradoxale, comme si ses expériences de vie auraient été dirigées par des contradictions. Il s'agit d'une interprétation téléologique des expériences de vie qui résulte du point de vue temporel et psychologique du narrateur. Dans Une saison comme dans le récit autobiographique classique c'est le narrateur qui vise à dégager un fil conducteur liant ses expériences de vie. L'illusion inhérente à l'en-

treprise autobiographique commence d'après Gusdorf au moment où le récit: "confers a meaning on the event which, when it actually occurred, no doubt had several meanings or perhaps none" (4). Le narrateur autobiographique s'adonne alors à ce que Pascal appelle: "a shaping of the past" (5). Mais en façonnant son passé, il façonne aussi l'être qu'il fut et en conséquence son identité actuelle. Le but final de l'autobiographie selon Gusdorf est: "to create, and in creating, to be created" (6). Comme nous verrons abondammant dans les chapitres suivants, le narrateur rimbaldien se crée l'identité paradoxale, par moyen de ce récit des expériences vécues. L'identité ahistorique à laquelle il aspire découle surtout du bilan fait des situations conflictuelles. Cette auto-création se fait donc à partir de l'expérience vécue à laquelle le narrateur accorde un sens particulier. Ceci nécessite un retour en arrière, ce que Gusdorf appelle: "a second reading of experience" (7). A la différence de la première lecture, la deuxième est consciente de la valeur de l'expérience pour l'identité personnelle: "the narrative is conscious, and since the narrator's consciousness directs the narrative, it seems to him incontestable that it also has directed his life" (8). Les expériences ne sont donc pas présentées telles quelles, mais modifiées par le retour en arrière du narrateur qui y accorde "une conscience" qui n'existait pas nécessairement à l'époque

où le "je" antérieur les vivait. Au lieu d'être le simple reportage d'événements et la récupération de l'ancienne identité, l'autobiographie constitue une découverte graduelle. L'autobiographie selon Pascal: "is an interplay, a collision between past and present" (9). Il s'ensuit que l'histoire de vie découle de la répétition du passé et résulte du présent. Né dans le cas d'Une saison de l'aliénation ressentie par le narrateur, le bilan de le vie satisfait au besoin à la fois de récupérer le passé et d'expliquer et de comprendre le présent. Gusdorf tire l'attention sur la déformation inévitable de l'expérience brute: "The passage from immediate experience to consciousness in memory, which effects a sort of repetition of that experience, also serves to modify its significance." (10). L'entreprise autobiographique constitue ainsi une sorte d'autogénèse.

Que l'entreprise autobiographique soit primordiale à l'identité personnelle, ne laisse aucun doute, mais quel pourrait bien être le mobile du narrateur de partager cette genèse de soi avec ses contemporains et de l'offrir comme témoignage à la postérité? Bien que le narrateur rimbaldien ne se penche pas explicitement sur cette question, Gusdorf offre l'explication suivante:

> The mature man . . .who projects his life into narrative would thus provide witness that he has not existed in vain; he chooses not revolution but reconciliation, and he brings it about in the very act of ressembling the scattered elements of a destiny that seems to him to have been worth living (11).

Les éléments rassemblés dont il est question dans Une saison sont les conflits qui découlent de l'interaction du "je" narré avec son contexte culturel et idéologique, d'où résulte à son tour la conscience d'un "moi" moderne. Le retour en arrière permet au narrateur de voir la nature paradoxale de son "moi", un "moi" qui, tout en dénonçant son contexte idéologique contemporain, se définit par les paradoxes en jeu dans ce contexte, un "moi" qui se met sans cesse en question. En partageant son retour en arrière dans ce récit, le narrateur se donne comme exemple. Sa quête forme aussi l'illustration de la condition moderne. Ce côté illustratif du récit rend la dédicace à Satan ironique: "vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives ..."(O, p212). Son récit de vie ne sera pas seulement révélateur, il se veut aussi instructif, mais comme la dédicace à Satan le démontre déjà, ce ne sera pas dans le sens conventionnel du mot.

Puisque le récit de vie à la fois crée et définit l'identité dans le but d'en montrer l'évolution à travers une certaine période, l'autobiographie est, par définition une entreprise historique. Même si le mobile du narrateur autobiographique n'est pas au premier abord de s'accaparer d'un espace historique en établissant son importance pour l'histoire collective, son récit sera néanmoins lu comme le témoignage d'un certain mouvement histo-

rico-culturel. Ce qui intéresse avant tout le lecteur dans la quête de l'identité d'un narrateur autobiographe est l'interaction entre son contexte culturel et ses propres aspirations. En plus, puisque le "je" autobiographique est entièrement encadré et soutenu par son récit, le "moi" qui en ressort se présente comme une unité finie, entièrement confiné par le récit autobiographique. Il est par conséquent un objet historique. Mais comme l'accent est mis sur les expériences personnelles plutôt que sur les faits "historiques", la véracité de la présentation de soi et du contexte créé l'emporte sur l'exactitude des faits:

> ... in autobiography the truth of facts is subordinate to the truth of the man, for it is first of all the man who is in question. The narrative offers us the testimony of a man about himself, the contest of being in dialogue with itself, its innermost fidelity. (12)

Il s'ensuit que le récit de vie n'a qu'une valeur symbolique pour les lecteurs (13). Même lorsqu'il s'agit d'expériences et d'émotions universelles, l'accent dans l'autobiographie tombe sur l'individu et non pas sur la collectivité. Dans Une saison tout effort de la part du lecteur pour vérifier ou pour reconstruire les événements auxquels le narrateur se réfère, est même découragé, sinon rendu impossible par leur présentation cryptique, forçant le lecteur à se concentrer sur le débat intérieur et sur la quête de la vérité personnelle. En omettant dans son récit tout déictique de temps et de lieu, en plus les noms personnels, le narrateur crée un cadre référentiel qui se limite à ce

texte, et qui empêche même toute vérification des allusions aux relations personnelles. Son récit se veut, dès le départ rigoureusement égocentrique. Il s'agit d'un récit délibérément symbolique comme indique aussi le titre, un récit qui se concentre sur sa propre temporalité: une "saison".

Mais suffit-il de faire abstraction de tout déictique de temps précis ("Jadis si je me souviens bien", "un soir", "le printemps","tout dernièrement"), et de toute description événementielle pour créer une temporalité a-historique? Comment le narrateur compte-t-il réconcilier l'entreprise autobiographique qui implique espace historique avec sa recommandation finale: "Il faut être absolument moderne" (O, p241), qui, en refusant son contexte historique, se veut justement a-historique? C'est sur ce paradoxe que se fonde Une saison. Ce récit autobiographique se focalise à la fois sur les rapports du narrateur avec son contexte idéologique et culturel et sur la conscience "moderne" qui résulte de ces conflits, dont le statut paradoxal du narrateur forme l'illustration par excellence. Dès le départ le contexte culturel l'emporte sur l'espace temporel , un contexte auquel le narrateur a tenté de se soustraire ou qu'il a cherché à subvertir:

> Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. -Et je l'ai trouvée amère. -Et je l'ai injuriée.
> Je me suis armé contre la justice.
> Je me suis enfui ...
> Le malheur a été mon dieu. Je me suis allongé dans la boue. Je me suis séché à l'air du crime. (O, p211)

La fuite telle que décrite brièvement ici et dont les étapes seront élaborées dans "Mauvais sang" et "Alchimie", se présente comme une tentative lucide du narrateur de s'aliéner de son contexte idéologique et culturel. Une fois les limites de l'aliénation atteintes, le narrateur se force d'évaluer l'emprise de son contexte sur lui, et les conséquences de cet enfermement pour son identité personnelle. Bien que tout le récit se concentre sur cette aliénation, il sera aussi question de la folie menaçante, déjà mentionnée, dans "Alchimie": "J'étais mûr pour le trépas" (O, p233), tandis que l'aliénation est poussée au bout dans "Nuit de l'enfer" où le narrateur conclut: "Je ne suis plus au monde" (O, p221). Rimbaud, note W.M. Frohock, a observé bien avant l'Oreste de Sartre, que la vie ne commence qu'à l'autre bord du néant (14). Sous-jacente à l'évaluation du contexte culturel et du "moi" aliéné demeure la supposition que le "moi" qui s'est permis l'exploration des limites de son contexte idéologique et culturel, est unique et en mesure de jeter une lumière nouvelle sur ce contexte. Il s'ensuit que ce "moi" ne pourra jamais se définir entièrement selon les normes sociales et religieuses qui gèrent ce contexte, tandis qu'il ne pourra pas non plus être ramené à se conformer à ces normes:

> "Tu resteras hyène, etc. ...", se récrie mon démon qui me couronna de si aimables pavots. "Gagne la mort avec tous tes appétits, et ton égoisme et tous tes péchés capitaux.
> (O, p211)

> Sur mon lit d'hôpital, l'odeur de l'encens m'est revenue si puissante ... Je reconnais là ma sale éducation d'enfance. ("l'Eclair", O, p238)

Sa conversion "au bien et au bonheur" ("Nuit de l'enfer", O, p220) exclue par cette présupposition, c'est avec un clin d'oeil que le narrateur dédie son récit à Satan:

> -Mais, cher Satan, je vous en conjure, une prunelle moins irritée! et en attendant les quelques lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné. (O, p212)

Ecrite plutôt comme post-scriptum, la dédicace nous met toutefois en garde contre "les quelques lâchetés en retard", indiquant que la lutte entre l'idéologie dominante et la conscience moderne du narrateur se perpétue dans le temps, sans qu'une issue soit envisagée. Bien que son entreprise autobiographique, en unifiant ses expériences de vie, mène à la prise de conscience du narrateur de son "moi" moderne, cette identité ne se présente ni comme une fin en soi, ni comme le dépassement du "moi" antérieur, mais comme une "orientation dans le monde" (15). Comme c'est l'entassement des situations conflictuelles qui mène à la prise de conscience de la nature paradoxale de son "moi", le narrateur ne peut pas montrer l'évolution de ce "moi", seulement les manifestations différentes de cette nature paradoxale. Le "moi" qui nous est décrit dans le chapitre suivant, se révèle paradoxal dès le départ. Dans cette autobiographie il ne s'agira donc pas de la découverte de l'identité à travers le temps, mais d'une confrontation du narrateur avec son identité qui aboutira à son

effort conscient de l'assumer. Il s'agit d'une quête dans laquelle le début annonce déjà la fin et dans laquelle la fin boucle le cercle, au lieu d'être le point d'arrivée d'un trajet.

NOTES

1. Georges Gusdorf, "Conditions and Limits of Autobiography," Autobiography: Essays Theoretical and Critical, ed. James Olney (Princeton: Princeton UP, 1980) 45.

2. Roy Pascal, Design and Truth in Autobiography (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1960) 9.

3. Gusdorf 35.

4. Gusdorf 42.

5. Pascal 9.

6. Gusdorf 44.

7. Gusdorf 38.

8. Gusdorf 41.

9. Pascal 11.

10. Gusdorf 38.

11. Gusdorf 39.

12 Gusdorf 43.

13. Pascal 10.

14. W.M. Frohock, Rimbaud's Poetic Practice (Cambridge, Mass.: Harvard UP. 1963) 203.

15. Janet Varner Gunn, Autobiography, Towards a Poetics of Experience (Philadelphia, Pensylvania UP, 1982) 135.

CHAPITRE 2

LE CONDITIONNEMENT CULTUREL

> We are taught by our own cultural conditionning and by that alone.
> Northrop Frye.
>
> Consciousness is a lived paradox: it is what it is not, and it is not what it is. It is aware of possibilities which are not yet realized and in the light of which it distances itself from what it is in the present.
> James L. Marsh (1)

Dans "Mauvais sang" le narrateur vise à montrer l'étendue de son conditionnement culturel, son insatisfaction avec son contexte idéologique et ses raisons pour vouloir s'en soustraire. Son retour en arrière commence avec sa prise de conscience de se vouloir "autre", un désir qui s'exprime dans son identification avec "les ancêtres gaulois":

> J'ai de mes ancêtres gaulois l'oeil bleu blanc, la cervelle étroite et la maladresse dans la lutte. Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur. ... D'eux j'ai: l'idolâtrie et l'amour du sacrilège; -oh! tous les vices, colère, luxure, -magnifique, la luxure; -surtout mensonge et paresse. (O, p213)

Cette prise de conscience de soi, bien qu'encore mal définie, remplace le récit de naissance de l'autobiographie classique. Il s'agit d'un éveil conscient du narrateur à son contexte culturel, un éveil qui consiste en une série de distanciations du "je" de son contexte et dont les étapes formeront l'illustration de la problématique à la-

quelle le "moi" moderne fait face. En commençant son récit par sa généologie le narrateur adopte délibérément une convention littéraire qui souligne de prime abord son appartenance culturelle. Ce choix lui permet de créer une tension dramatique entre son cadre culturel et son désir de se soustraire à ce contexte prédéterminé, d'où résulte aussi une dialectique entre forme et fond.

Comme un héros d'épée le narrateur se situe par rapport à ses ancêtres dans le but de persuader son auditoire de sa crédibilité. Son appartenance à une lignée sous-entend en plus certaines caractéristiques héritées qui suscitent des attentes quant à son mode de vie. Dans la confession chrétienne dont St. Augustin a donné l'exemple, cette identification sert à la fois à montrer le contexte humain du repentant et le divin travail assidu par lequel le sujet arrive à transcender sa condition pour arriver à l'unification avec Dieu. L'apologie forme ainsi une sorte de revendication de la vie et des actions du pénitent, tout en illustrant la grâce divine qui se manifestera tôt ou tard et qui aboutira à l'absolution de ses péchés (2). L'identification du narrateur avec ses ancêtres gaulois dans "Mauvais sang" résulte cependant d'un parti pris de sa part. En omettant la généologie directe en faveur d'un cadre préhistorique et en conséquence non-normatif, le narrateur annonce déjà sa marginalité par rapport à son propre contexte idéologique,

Grâce à cette ascendance il peut se permettre toutes les licences, blâmant les caractéristiques héritées pour ses aberrations de comportement. L'écart temporel entre "les ancêtres gaulois" et le récit du narrateur nous empêche toutefois de prendre au sérieux la prédestination génétique sous-entendue par cette identification généologique. Il s'agit plutôt d'une identification avec un modèle romanesque et stéréotypé comme indique l'allusion à Chateaubriand (3): "Mais je ne beurre pas mes cheveux." Le Gaulois, comme les "pères scandinaves" dans "Délires 1" représente le païen, le modèle de l'authenticité d'avant la corruption idéologique. Comme tel le Gaulois forme l'antipode des "familles comme la mienne [du narrateur], qui tiennent tout de la déclaration des Droits de l'homme" (O, p213). L'apologie comporte cependant déjà un des paradoxes du texte: tout en se révoltant contre les idées reçues, le narrateur s'identifie à un modèle ancestral et idéalisé, produit par la même culture qu'il rejette, affirmant de cette manière ses rapports ambivalents avec cette culture.

Le désir d'être "autre" s'exprime premièrement dans le refus d'une appartenance prédéterminée historiquement et qui va à l'encontre des caractéristiques personnelles. Il s'ensuit que la quête d'un "moi" authentique commence par l'idéologie prédominante, celle de la

productivité. Trop dissipé pour se soumettre à la dicipline nécessaire au métier d'écrivain, le narrateur exclut un compromis possible:

> La main à la plume vaut la main à la charrue. -Quel siècle à mains! -Je n'aurai jamais ma main" (O, p213)

Bien que le métier d'écrivain soit sous-estimé par la société, l'écrivain comme tout ouvrier, se distingue lui aussi par sa productivité et s'accroche ainsi à l'illusion fournie par l'idéologie du travail, qui promet à l'être humain de donner un sens à sa vie: "La vie fleurit par le travail, vieille vérité" (O, p218). Le narrateur n'arrivera cependant pas tout à fait à se défaire de cette illusion et indique ailleurs son ambivalence envers l'idéologie du travail: "Le travail humain! c'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps. ... Je connais le travail." ("l'Eclair", O, p238). D'autre part les mendiants et les criminels, symboles de la non-conformité, avec qui le narrateur a certains traits en commun, entretiennent des liens très étroits avec la société et ne peuvent dès lors servir d'exemple:

> L'honnêteté de la mendicité me navre. Les criminels dégoûtent comme des châtrés. (O, p213)

C'est par rapport aux normes collectives qu'ils sont jugés aberrants, leur identité leur est accordé par la communauté. Le narrateur, en refusant la participation sociale, et par conséquent toute identification aussi, tente de se soustraire à ce paradoxe et arrive à la conclusion: "Moi,

je suis intact, et ça m'est égal". Cette conclusion est à la fois prématurée et équivoque, parce qu'elle exprime l'indifférence ("ça m'est égal") envers l'état d'être "intact" et constate en même temps un état d'autonomie individuelle (être intact est égal à moi) (4). Le contexte impose les deux lectures complémentaires (5). En considération de ce qui précède (dans le "prologue") un compromis semble inévitable. L'autonomie individuelle réclamée ici découlerait de l'exil du narrateur qui a mené à la rupture des rapports dialectiques avec la société. Poussé au plus loin "être intact" signifie toutefois une fin en soi, voire la stérilité, d'où resulterait inéluctablement la perte de la signification personnelle. Ceci va même à l'encontre du côté gaulois réclamé tantôt qui vit à plein le paradoxe entre l'individualisme effréné et la vie en société, le paradoxe d'où découle justement l'"amour du sacrilège" et du "mensonge" par lesquels le narrateur s'identifie. Si ce "je" aspire à une autonomie absolue celle-ci est dès le départ rendue impossible, autant par son propre caractère que par son contexte socio-culturel.

Ces rapports fallacieux avec la société culminent dans le code commun que le narrateur se voit forcé d'employer. Nous ayant déjà averti de son caractère mensonger, il y revient dans ce qui semble à première vue une question pour la forme:

> Mais! qui a fait ma langue perfide tellement qu'elle ait guidé et sauvegardé jusqu'ici ma paresse?

Il est impossible d'ignorer ici la valeur polysémique des mots "langue" et "perfide" qui imposent des lectures irréconciliables, menant à une ambiguité. "Langue" pris dans le sens d'"organe" sous-entend des rapports métonymiques du locuteur avec le code commun, ce qui implique des relations sociales quelconques, l'appartenance à un groupe linguistique. Dans ce cas il ne s'agit que des idiosyncrasies langagières du narrateur. Ceci signifie cependant qu'il y a de sa part conscience de ses limites et de son aptitude à changer les discours socio-idéologiques en contre-discours, "perfide" signifiant à la fois "fielleux", "mensonger" et "trompeur". L'"amour du sacrilège" réclamé tantôt semble justifier cette approche, notamment puisqu'il n'est pas question de compromis: quoique dépendant de la communauté, le narrateur n'y joue aucun rôle, il reste "intact", tout en subvertissant les idéologies de l'intérieur. Il se peut aussi que le narrateur accuse le code commun, et par extension la communauté d'être de nature "perfide", facilitant ainsi l'aliénation et l'exil. Il n'y aurait dans ce cas entre sa "langue" et celle de la communauté qu'une différence de degré. Cette lecture s'impose au fur et à mesure que le narrateur démasque les discours idéologiques en montrant leurs mensonges. Eu égard à l'exil réclamé il faudra aussi considérer la possibilité d'un langage rendu à un tel point idiosyncratique qu'il

forme un code différent et inaccessible, frustant la communication et empêchant la mise au point. Dans les trois lectures il s'avère impossible d'établir l'identité de "qui", car dans toutes "qui" peut faire allusion à une autorité extérieure, tandis que dans la première et la troisième il est possible qu'il ne s'agisse que du narrateur lui-même et dans la deuxième et la troisième de la communauté. Bien que l'accent tonique tombe sur "qui", et ainsi sur la source du mal, l'accent sémantique tombe sur le mal même. Contrairement à l'autobiographie traditionnelle dans laquelle le narrateur cherche à établir "sa" vérité (6), le narrateur rimbaldien exploite son indéterminisme linguistique pour se dérober, indiquant qu'il n'y a pas une seule réponse possible. Sans s'être prononcé, il peut assumer une position de supériorité relative vis à vis la collectivité et les discours qui la dominent:

> -Pas une famille d'Europe que je ne connaisse. -J'entends des familles comme la mienne, qui tiennent tout de la déclaration des Droits de l'Homme. -J'ai connu chaque fils de famille. (O, p213)

Cette "race inférieure" se caractérise par son manque d'individualisme et pas son conformisme, traits qui découlent paradoxalement de la "déclaration", qui l'a libérée. Puisque cette "race" tient tout de cette "déclaration", celle-ci forme son point d'arrivée plutôt que son point de départ. Ses idéals sont dès lors imposés et circonscrits, formant par conséquent le cadre restrictif qui enferme le narrateur. Comment le narrateur peut-il se dé-

finir par rapport à ce modèle homogène? Comment s'exprimer dans cette langue qui impose des limites et qui transmet des valeurs qui lui sont devenues étrangères? S'il veut cependant retrouver "le festin ancien", il lui faudra renouer avec son passé immédiat et surtout avec ses origines réelles et les idéologies contemporaines.

Le deuxième mouvement (O, p213) complique et amplifie la problématique annoncée dans le premier. Après l'identification manquée avec les "ancêtres gaulois", n'importe quel modèle historique aurait suffi au narrateur à la recherche d'un cadre historique et surtout idéologique:

> Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France!
> Mais non, rien.

L'absence de ce cadre, même dans le passé, ne fait que renforcer l'idée à base de cette confession: 'être seul dans l'univers (7). N'ayant pas de modèle le narrateur se voit forcé d'accepter sa fatalité historique et de prendre sa place parmi la "race inférieure", la race "qui ne se souleva que pour piller: tels les loups à la bête qu'ils n'ont pas tuée" (O, p214). Au lieu d'être l'instigateur des changements, il n'est qu'un suiveur, son histoire et ses libertés sont héritées et collectives. Une première analyse des conséquences est entamée dans un passage riche en allusions intertextuelles (8):

> Je me rappelle l'histoire de la France fille aînée de l'Eglise. J'aurais fait, manant, le voyage de terre sainte: j'ai dans la tête des routes dans les plaines souabes, des vues de Byzance, des remparts de Solyme; le culte de Marie, l'attendrissement sur le crucifié s'éveillent en moi parmi mille féeries profanes.
> (O, p214)

Il s'agit d'une évaluation des sources de son inspiration. L'énumération contient tout le bagage culturel et idéologique d'une bonne éducation dont le narrateur ne s'est pas débarrassé et dont il ne pourra pas non plus se défaire: "Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme". L'histoire, la religion et la fiction seront dorénavant inséparablement liées. L'énumération semble même indiquer que l'histoire de la France n'a commencé qu'après son assujettissement aux dogmes catholiques, d'où auraient résulté ses premiers grands exploits. De nouveau il s'agit d'un parti pris, mais cette fois-ci par l'idéologie dominante qui vise à effacer toute trace de la période barbare, la rendant littéralement pré-historique, inaccessible et fictive. Le narrateur, pour illustrer son point, se transpose dans l'époque des croisades en se servant uniquement des clichés culturels. Les paysages lui sont si familiers qu'il peut les évoquer à son gré: le verbe "rappeler" indique une action cérébrale volontaire et contrôlée. L'emploi du partitif "des routes", "des vues", "des remparts", suggère en plus des images mémorisées qui ne sont ni uniformes, ni exhaustives. Il s'agit plutôt d'un entassement hétéroclite, le montant de

ses lectures. Au lieu de terminer la phrase après "Solyme" et de traiter cette série comme une entité, le narrateur choisit de la juxtaposer à une deuxième subordonnée, établissant de cette façon un parallélisme. Cette juxtaposition illustre les deux opérations mnémoniques opposées; tandis que les images de la première série appartiennent à la mémoire volontaire, celles de la deuxième semblent avoir une vie indépendante, elles "s'éveillent" .... parmi mille féeries profanes". Appartenant à la mémoire involontaire, elles s'imposent au narrateur, coloriant et dirigeant indirectement son orientation. Elles le ramènent inévitablement à l'idéologie collective et aux rapports ontologiques avec son contexte idéologique et culturel."Le culte de Marie" et "l'attendrissement sur le crucifié" relèvent du cliché, voire de la religiosité des concepts primordiaux du catholicisme. Leur nature mélodramatique les rapproche du domaine profane auquel ces deux éléments sont juxtaposés. Vidés de leur valeur sacrée, ils appartiennent autant à la fiction populaire qu'au domaine religieux. Cette fiction sanctionnée glorifie paradoxalement le marginal et le paria: le manant, le lépreux (l'allusion à Job laissé à la merci des forces sataniques est à peine voilée), le reître et le sorcier. L'évasion du narrateur dans cette fiction montre son incapacité d'en tirer les qualités "instructives" qu'elle est censée transmettre; au contraire, le narrateur montre

le manque de points de repère de cette fiction, tout en démasquant son illusion d'acquérir l'autonomie par moyen de la fiction. "Le culte de Marie" et la prédominance du crucifié font d'ailleurs partie des "conseils des Seigneurs, représentants du Christ" qui visent l'appartenance et la soumission à la collectivité. Il s'avère impossible d'échapper à la collectivité et à la langue commune:

> Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé. Mais toujours seul; sans famille; même quelle langue parlais-je? (O, p214)

L'emploi de l'imparfait "parlais-je" au lieu du conditionnel passé, souligne la nature fictive et puérile de l'entreprise, tandis que le mot "langue" met l'accent sur le désir d'appartenance et de communication. Reste la réalité vulgaire de la société arriviste, incompatible avec les désirs individualistes: "Plus de vagabonds, plus de guerres vagues. La race inférieure a tout couvert ..."

Infatuée des sciences et égalitaire, la société moderne n'offre plus aucun charme:

> ... On a tout repris. Pour le corps et pour l'âme, -le viatique, -on a la médecine et la philosophie, -les remèdes de bonnes femmes et les chansons populaires arrangés. Et les divertissements des princes et les jeux qu'ils interdisaient! (O, p214)

L'homme moderne, tout en continuant à proclamer sa soumission au pouvoir divin, s'arroge ces mêmes pouvoirs et en rivalisant ouvertement avec Dieu fait la promotion du

péché capital: l'orgueil. Conscient et fier de son pouvoir et en même temps coupable et obsédé par ses limites, l'homme moderne se condamne lui-même à une existence paradoxale, où sa conscience sera dorénavant dirigée par son désir de réconcilier les deux pôles extrêmes. Ceci se fait inévitablement au niveau de l'esprit et dans le but de réduire l'écart entre l'humain et le divin, rendant même ce domaine égalitaire:

> ... Nous allons à l'Esprit. C'est très certain, c'est l'oracle, ce que je dis. Je comprends et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire. (O, p214)

La modernité progresse de l'Esprit Saint à l'esprit scientifique en substituant de nouvelles classes aux anciennes, sans qu'elle y gagne et sans qu'elle change fondamentalement (9). L'"Esprit" et l'"oracle" se complètent: les deux prétendant diriger le destin humain et étant de nature téléologique insistent sur la finalité de leur discours. Leur interprétation dépend toutefois des circonstances et de l'idéologie contemporaines dont ils font partie et de la bonne foi des interlocuteurs. Il est toutefois impossible de se soustraire entièrement à ces discours: se taire signifie se mettre hors-circuit, ce qui entraîne l'échec du projet du narrateur d'explorer sa propre identité par rapport à ce contexte. L'engagement du narrateur dans les discours de la collectivité se manifeste premièrement dans un emprunt: "les paroles païennes". Cet emprunt découle d'un compromis de soi: "les paroles

païennes" en exprimant des valeurs collectives, forment un discours aliéné de la part du narrateur. Elles mettent en même temps en garde contre une critique sauvage et blasphématoire ("païen" dans le sens d'"impie") de ces valeurs, illustrant de cette manière au maximum les conflits entre l'individu et la collectivité. La communication forme en conséquence le paradoxe principal à atténuer: en mettant l'accent sur l'écart entre les aspirations du narrateur et sa réalité, "les paroles païennes" ouvrent une brêche, facilitant la communication. En même temps leur ton blasphématoire et persifleur risque d'aliéner l'interlocuteur éventuel , aboutissant à une rupture d'où découlerait un nouvel isolement.

L'évocation du pouvoir divin dans le troisième mouvement ramène à l'aspect confessionnel, plus ou moins négligé dans le deuxième:

> Le sang païen revient! L'Esprit est proche, pourquoi Christ ne m'aide-t-il pas, en donnant à mon âme noblesse et liberté. (). p215)

Il s'agit cependant d'une fausse conversion, il n'y est question ni de remords, ni de foi, mais de lassitude devant tant de conflits. L'acceptation du narrateur du salut gratuit serait en plus preuve de son appartenance à "la race inférieure de toute éternité". L'évocation ne forme qu'un sursis: les préliminaires étant tous donnés, le récit du "je" autobiographique vient seulement de commencer.

Jusqu'à présent le narrateur a fait allusion aux conflits au lieu de les expliciter: a confession manque encore de preuves illustratives. Renouant avec la fiction le narrateur récrée l'ambiance de liberté des cinq premières strophes du "Bateau ivre" (10):

> Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s'allument dans le soir. Ma journée est faite; je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons; les climats perdus me tanneront. (O, p215)

ce qui dans le contexte signifie la victoire de l'individualisme. Bien que fictive, cette fuite, en démasquant la rhétorique sociale de la réussite, est subversive au plus haut degré:

> Je reviendrai avec des membres de fer, la peau sombre, l'oeil furieux; sur mon masque on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or, je serai oisif et brutal. Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds. Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé.

L'ironie réside dans la description qui correspond en détail aux caractéristiques du Rimbaud public . Proposé ironiquement pour l'avenir ce retour à la réalité comporte un renversement dans le discours en progrès: en accordant tant d'importance aux apparences et au conformisme, la société se montre jobarde, ses valeurs superficielles. Après avoir montré ainsi le vide des valeurs sacrées à la société, le narrateur se restitue dans le présent: "Maintenant je suis maudit ...". Tout en montrant sa propre inaptitude sociale le narrateur réussit à faire le procès à l'idéologie du succès, accusée implicitement de manque de

vertu et en conséquence indigne de servir comme critère dans son propre procès. Ce renversement de rôles risque toutefois d'entraîner la fin prématurée de la mise au point. Comme "se taire" à la fin du deuxième mouvement, le "sommeil bien ivre sur la grêve" signifie une rupture, mais tandis que "se taire" sous-entend des pensées, donc une certaine autonomie par rapport à l'idéologie, le "sommeil bien ivre" ne représente que l'inexistence, même à soi-même (11).

D'où vient ce dégoût qui empêche l'intégration sociale et morale? Ayant déjà mentionné en passant son penchant pour la luxure, le narrateur fait allusion à son homosexualité et les conflits qui en découlent (12):

> -Reprenons les chemins d'ici, chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrance à mon côté, dès l'âge de la raison -qui monte au ciel, me bat, me renverse, me traîne. (O, p215)

Son orientation sexuelle tendant au péché d'après le système chrétien, aggravée par son penchant pour la luxure, un des péchés capitaux, empêche son intégration, le prédestinant pratiquement à la solitude, voire à l'abnégation de soi, sans que ceci mène toutefois à une plus grande autonomie. Elle le met en conflit direct avec la rhétorique morale dont on ne saurait pas si elle est religieuse ou sociale, tant les deux sont pareilles:

> Allons! La marche, le fardeau, le désert, l'ennui et la colère.
> ------

> -La vie dure, l'abrutissement simple, -soulever, le poing desséché, le couvercle du cercueil, s'asseoir, s'étouffer.

Au lieu de guider l'infligé, la rhétorique morale vise à supprimer toute évidence de l'aberration en glorifiant le fardeau. Porter le fardeau fournit alors la seule occasion de remporter la gloire, niée par l'histoire. La lutte étant cachée, la victoire l'est aussi. Se soumettre au code moral pour acquérir la récompense incertaine de l'immortalité, implique cependant un semblant d'existence dont la seule récompense immédiate est la jouissance narcissique de l'abnégation de soi. Souscrire au code moral constitue en conséquence le sacrifice suprême:

> O mon abnégation, ô ma charité merveilleuse! ici-bas pourtant!
> De profundis Domine, suis-je bête!

La formule latine du rite liturgique, juxtaposée à la langue familière, ne fait que souligner l'écart insurmontable entre le discours moral et le discours individuel.

Après avoir donné quelques illustrations de son aliénation, le narrateur fait un retour en arrière dans le but d'en dégager des origines oblitérées. Le récit rétrospectif, plutôt conventionnel, souligne davantage l'écart temporel et psychologique entre le "je" antérieur et le "je" narrateur:

> Encore tout enfant, j'admirais le forçat intraitable sur qui se renferme le bagne; je visitais les auberges et les garnis qu'il aurait sacrés par son séjour, je voyais avec son idée le ciel bleu et le travail fleuri de la

> campagne; je flairais sa fatalité dans les villes.
> (O, p216)

Le désir d'un discours individuel n'est ni entièrement attribuable au hasard du "mauvais sang", ni aux circonstances idéologiques, mais découle en grande partie de la fabulation enfantine du marginal. Ce portrait du marginal résulte d'un dédoublement de soi: l'enfant qui fait abstraction de la réalité pour récréer le monde et vivre l'aventure, et l'enfant qui en observant enregistre cette aventure et y trouve de nouvelles inspirations. Le jeu et l'admiration parviennent même à annuler la solitude en renouvellant sans cesse l'expérience:

> -et lui, lui seul! pour témoin de sa gloire et de sa raison.

Il s'agit de tentatives primitives et ludiques de la marginalité, menée au bout par l'adulte, comme déjà indiqué dans le prologue. Mais pour l'adulte cette vie marginale signifie une fin en soi, sa victoire temporelle sur les contraintes ontologiques:

> Tu ne sais ni où tu vas, ni pourquoi tu vas, entre partout, réponds à tout. On ne te tuera pas plus que si tu étais cadavre.

Ayant désiré ardûment la liberté absolue, le narrateur se rend compte qu'elle n'a mené qu'à la perte de la signification personnelle:

> Au matin j'avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu.

Cette existence s'oppose même diamétralement à l'idéal en-

fantin du "forçat intraitable sur qui se renferme toujours le bagne" qui met l'accent sur les rapports dialectiques avec la société. En punissant l'individu la société à la fois confirme son statut de marginal et renforce sa détermination: sa marginalité dépend donc entièrement de ces rapports conflictuels. Retiré de l'interaction sociale le narrateur ne peut même plus être sûr des réactions d'autrui: "ils ne m'ont peut-être pas vu", ou pire encore: il se peut qu'on l'ignore tout à fait: "On ne te tuera pas plus que si tu étais cadavre". Il fallait, même à cette époque de liberté chercher à reconstituer des rapports conflictuels. S'identifiant d'abord à Jeanne d'Arc et au Christ, deux agneaux sacrificiels, le "je" s'adresse aux représentants de l'autorité: "Prêtres, professeurs, maîtres" et ce faisant prépare le débat moral qui domine la dernière section de "Mauvais sang" et qui aboutira à son reniément des discours idéologiques.

Tout en continuant à lancer la première pierre, le narrateur cherche à résoudre le dilemme de la responsabilité. Ayant été prédestiné à la marginalité, comment peut-il être jugé selon les critères de la collectivité:

> Je n'ai jamais été de ce peuple-ci, je n'ai jamais été chrétien ... je ne comprends pas les lois; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute: vous vous trompez...
> (O, p216-17)

Ce qui semble à première vue un plaidoyer pour sa liberté

constitue en effet la préparation à l'accusation et à la condamnation des représentants de l'autorité séculaire et religieuse:

> Oui j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avares.

Avoir les "yeux fermés" empêche un compromis de soi, protégeant ainsi l'authenticité, tout en permettant l'évaluation lucide des autorités. Les caractéristiques corrompantes "maniaques, féroces, avares", associées à celles-ci, invalident leur autorité morale, les rendant indignes de considération. Contrairement aux "faux nègres", déloyaux aux valeurs qu'ils sont censés défendre, le "nègre", le primitif peut, selon les lois chrétiennes être converti. Le salut du narrateur dépend dès lors de son écart de cette autorité morale: "J'entre au royaume des enfants de Cham". Le refus de l'autorité du "Père" entraîne de graves conséquences: comme Cham il est condamné à l'exil social, tout en vivant dans la promesse d'être un jour assujetti à la tribu qu'il a quittée. Entre temps il vivra dans un enfer, représenté par la perte de l'identité:

> Connais-je encore la nature? -me connais-je? -Plus de mots. (O, p217)

Tourner le dos à la civilisation entraîne forcément la rupture des rapports dialectiques; au lieu de mener à la réaffirmation de soi, "les mots" ont abouti à l'aliénation totale, à l'impossibilité même de se définir (13). Et comme aucun des conflits n'est résolu, tous sont inté-

riorisés: "J'ensevelis les morts dans mon ventre", où ils forment dorénavant l'enfer personnel. Cet enfer se présente comme un état d'incertitude et de stagnation: "Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant". La langue, au lieu de libérer le narrateur de ses démons, les a concrétisés sans qu'une solution semble possible. L'abstraction l'un après l'autre des discours idéologiques a poussé la confrontation vers son point culminant: le conflit entre l'individu et le discours théologique. Après avoir rejeté "les conseils du Christ" et "les conseils des Seigneurs, -représentants du Christ", un refus qui concernait plutôt les recommandations et les institutions, donc l'appartenance à une collectivité, le narrateur affronte le concept du "salut" dont les "conseils" ne sont que les gérants dans le monde.

La confrontation avec le discours théologique nécessite paradoxalement le truchement de l'impérialisme et des dogmes religieux, dépositaires de ce discours:

Les blancs débarquent. Le canon! (O, p217)

"Canon" pris comme "outil militaire", entraîne l'apocalypse de l'état primitif et l'assujettissement à l'idéologie impérialiste-bourgeoise. Le mot pris comme l'ensemble des dogmes religieux met en garde contre la conversion inéluctable qui va de pair avec cette soumission, tandis que "canon" dans le sens de "norme" ou "règle" ramène à la

culture et aux conventions. Après avoir affronté ces éléments l'un après l'autre, le narrateur est sans défense contre ce front uni:

> J'ai reçu le coup de la grâce.

Le jeu de mots sur les expressions: "recevoir le coup de grâce" (coup décisif) et "recevoir la grâce" (le salut) soulève à la fois l'ambivalence du narrateur envers son salut et le potentiel d'un discours subversif. Puisqu'il n'a pas recherché son salut, celui-ci est involontaire. Le narrateur peut donc omettre la deuxième étape de la conversion: l'aveu et le repentir de ses péchés:

> Je n'ai point fait le mal. Les jours vont m'être légers, le repentir me sera épargné. (O, p217)

Cet état d'innocence ("je n'ai point fait le mal") est à la fois hypothétique et contradictoire: seulement le païen (non-baptisé) peut réclamer l'innocence puisqu'il a été exclu de la grâce par la prédestination et il n'a en conséquence aucune conscience du mal, élément primordial du discours théologique. De quel mal s'agit-il d'ailleurs? L'article défini renvoie au péché capital: l'orgueil, exposant l'ironie du narrateur, qui,en refusant le repentir, fait preuve de son orgueil démesuré. Cet orgueil s'oppose premièrement à la civilisation: dans une série de clichés populaires et mélodramatiques concernant le pénitent, le narrateur fait table rase du repentir et de l'état de grâce, et lance directement le défi au salut même:

> Vite, est-il d'autres vies? -Le sommeil dans la richesse est impossible. (O, p218)

Ayant attendu "Dieu avec gourmandise" (O, p215) depuis le départ, le narrateur semble accepter sans réserves le discours théologique:

> L'amour divin seul octroie les clefs de la science. Je vois que la nature n'est qu'un spectacle de bonté.

Mais l'amour divin aussi se révèle dans une série de clichés qui ne mettent l'accent que sur la séduction de cet amour:

> Le chant raisonnable des anges s'élève du navire sauveur, C'est l'amour divin.

L'état de naufragé et l'aspect calculateur évoqué par le mot "raisonnable" mettent en doute la possibilité de réciprocité. Tout de suite les deux amours, humain et divin, sont confrontés par le narrateur:

> Vous ne choisissez parmi les naufragés, ceux qui restent sont-ils pas mes amis? Sauvez-les! (O, p218)

Des deux, l'amour humain serait le plus universel et le plus charitable. Vu les 'défauts' du narrateur, déjà mentionnés, son acceptation du salut prédestiné se présente comme une contradiction:

> La raison m'est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères. Ce ne sont plus des promesses d'enfance. Ni l'espoir d'échapper à la vieillesse et à la mort. Dieu fait ma force, et je loue Dieu.

Raison et auto-réalisation s'opposent dès lors d'une façon incompatible (14). En acceptant son intégration dans le système le narrateur renonce à la quête de l'identité personnelle: son identité lui sera en grande

partie imposée et découlera de prime abord de son identité chrétienne. Cette soumission comporte donc le reniement total de ses anciennes positions, souligné davantage par la métaphore de la naissance, et constituerait la fin de sa saison en enfer, dans le sens chrétien de purgation, et la renaissance à la vie du narrateur. En même temps cette conversion lui permet d'accorder un sens à ses expériences de vie, qui auraient, en rétrospection, mené à une fin téléologique: son appartenance à l'amour universel. Bien que ceci ne diminue pas l'influence de son environnement "moderne", la "force" lui échue dans cette conversion servira comme point de repère à l'avenir. La conversion du narrateur se présente alors comme une orientation positive dans le monde, qui le ramènerait au "festin ancien".

Cette conversion subite soulève toutefois quelques questions perturbantes: peut-on accepter ces quelques phrases comme une dénonciation des anciennes 'erreurs' du narrateur, surtout de son désir d'autonomie individuelle? Quelle est la consolation fournie par cette conversion, autre que l'immortalité sous-entendue qui promet une autonomie relative vis à vis la temporalité, dont le narrateur avoue être hanté ("Ni l'espoir d'échapper à la vieillesse et à la mort"). L'état d'absolution comprend un retour hypothétique à l'innocence parfaite d'avant la chute:

> -tout mon fardeau est déposé. Apprécions sans vertiges l'étendue de mon innocence. (O, p218)

"Sans vertige" indique déjà le retour au raisonnement et à l'analyse, incompatibles avec l'état de grâce et de l'innocence. Confronté avec ce vide le narrateur souligne davantage la durée éphémère de sa conversion par un conditionnel: "Je ne serais même pas capable de demander le réconfort d'une bastonnade". Son intégration dans le système, marquée par l'absolution, signifierait la fin de ses aspirations individualistes, exprimée dans la bastonnade. Comme c'était le cas avec le "forçat sur qui se renferme toujours le bagne", la bastonnade, en tant que punition, consitue l'affirmation de son individualisme. Ce qui pis est: il serait intégré dans toutes les valeurs corrompues qu'il vient de rejeter: "la noce avec Jésus-Christ comme beau-père" fait écho à "la France, fille aînée de l'Eglise" et forme un assujettissement aux idéologies, la fin absolue de la recherche du degré d'autonomie individuelle possible dans ce contexte socio-idéologique. La question s'impose au narrateur: comment, ayant été prédestiné au salut, mais refusant les institutions, peut-il s'assurer le libre arbitre:

Je veux la liberté dans le salut: comment la poursuivre?

Le point de départ étant que cette liberté existe, il s'agit d'une orientation individuelle à laquelle le "canon" ne pourvoit pas. La liberté signifie à la fois la responsabilité du narrateur pour ses actes et le droit de refuser le salut. Mais en admettant et en accepta nt sa pré-

destination au salut comme fait inéluctable, le narrateur souligne l'étendue de son endoctrinement religieux et son inaptitude de s'en défaire. Son ambivalence envers son appartenance à un contexte idéologique forme l'illustration de la nature paradoxale du "moi" moderne, tiraillé entre la sécurité fournie par son contexte et la révolte contre cette même sécurité. Le narrateur n'arrive donc ni à renier le salut, ni à l'accepter. De cette ambivalence envers sa condition découle le désir de manipuler le discours théologique en sa propre faveur, ce qui lui permet une certaine distanciation de la problématique:

> Les goûts frivoles m'ont quitté. Plus besoin de dévouement ni d'amour divin. Je ne regrette pas le siècle des coeurs sensibles. Chacun a sa raison, mépris et charité: je retiens ma place au sommet de cette angélique échelle de bon sens. (O, p218)

Les "goûts frivoles", "le dévouement" et "l'amour divin", en offrant une consolation, se présentent maintenant comme des fuites devant la réalité, aboutissant à son affaiblissement plutôt qu'à sa force. Il s'agit dès lors de s'armer contre la faiblesse par moyen des contre-discours comme illustre la subversion de la triade augustinienne (15): "Chacun a sa raison, mépris et charité: je retiens ma place au sommet de cette angélique échelle de bon sens." Selon St. Paul (Cor 1, 13:13) et après lui St. Augustin, la voie (l'échelle) qui mène à l'unification avec Dieu est formée par la foi, l'espérance et la charité. La charité l'emporte sur la foi et l'espérance puisque c'est grâce à

l'abnégation totale de soi que l'unification avec l'amour universel a lieu. Comme la durée éphémère de sa conversion montre, c'est cette abnégation de soi, même si son "moi" est encore en voie de se définir, qui forme la pierre d'achoppement pour le narrateur rimbaldien. Sa triade "raison, mépris et charité" par contre est égocentrique, ne menant qu'à l'illusion d'une liberté relative. L'orientation dans le monde adoptée par le narrateur n'est plus de nature téléologique mais se veut consciente des implications de son contexte idéologique et contemporain. S'il y a salut, celui-ci se situe dans le présent et découle de la conscience du narrateur.

Bien que le point de focalisation du narrateur jusqu'au présent ait été son "moi" aux prises avec son contexte idéologique, il s'agissait surtout des rapports conflictuels entre ce "moi" et la réalité extrinsèque. Dans cette élaboration le narrateur a déjà fait de nombreuses allusions à son incapacité de se défaire de l'influence des discours sur son identité. Son dernier refus de s'intégrer dans un système a mené subrepticement à un déplacement de son point de vue qui s'est intériorisé. L'attention du narrateur se focalise de plus en plus sur sa conscience formée par son conditionnement culturel d'une part et sa quête d'assumer sa propre existence de l'autre, une quête frustrée dès le départ par les valeurs

inculquées:

> Quant au bonheur établi, domestique ou non ... non, je ne peux pas. Je suis trop dissipé, trop faible. La vie fleurit par le travail ...: moi, ma vie n'est pas assez pesante ...
>
> Comme je deviens vieille fille, à manquer du courage d'aimer la mort. (O, p218)

La quête de soi, en se présentant au narrateur comme l'infraction des règles morales, remplit celui-ci d'un sentiment de culpabilité, l'empêchant de goûter à plein la liberté recherchée. Et s'étant tantôt déclaré méfiant de l'amour divin, le narrateur l'évoque de nouveau devant la menace de l'inexistence ("la mort"), rétractant sa promesse faite durant sa conversion:

> Si Dieu m'accordait le calme céleste, aérien, la prière.

Le narrateur oscille ainsi sans cesse entre la promesse de l'immortalité et de l'appartenance, fournie par la religion, et l'autonomie individuelle, qu'il croit d'ailleurs impossible:

> Farce continuelle! Mon innocence me ferait pleurer. La vie est la farce à mener par tous. (O, p219)

Le paradoxe de cette quête reflète au niveau individuel le paradoxe du monde moderne, démontré tantôt. L'analyse du "moi" s'oriente en conséquence vers sa "modernité", la conscience de sa nature paradoxale. Il s'agira dorénavant d'une relation non-téléologique avec la religion, vue comme la source des paradoxes, dont le plus frappant est cette introspection même. En se livrant à l'analyse de soi le narrateur perpétue la tradition chrétienne qui, comme Gusdorf le démontre, insiste sur l'introspection:

> Each man is accountable for his own existence, and intentions weigh as heavily as acts -whence a new fascination with the secret springs of personal life. The rule requiring confession of sins gives to self-examination a character at once systematic and necessary. (16)

Bien que le narrateur refuse les doctrines religieuses, l' analyse de soi, telle que prescrite au croyant, forme le seul moyen qu'il connaisse de découvrir le paradoxe de sa propre conscience et d'arriver à une orientation dans le monde qui reflète sa "modernité". C'est de l'insistance chrétienne sur l'analyse de la vie intérieure que découle le "moi" moderne. Sans qu'une issue soit envisagée (elle semble même exclue par la conscience moderne du narrateur) son introspection se présente comme une descente en "enfer":

> Assez! voici la punition. -En marche!

où la lutte avec ses "démons" aura lieu:

> Où va-t-on? au combat? Je suis faible! ...
> Feu! feu sur moi! Là où je me rends. -Lâches! -Je me tue!

La descente en soi se présente dès le départ comme une lutte spirituelle dont le narrateur dira plus tard:

> ...et je n'ai rien derrière moi, que cet horrible arbrisseau! ...Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille des hommes ... ("Adieu", O, p241)

Cette descente en soi fait partie des "souffrances modernes" ("l'Impossible", O, p236) et fera le sujet de "Nuit de l'enfer".

Dans "Nuit de l'enfer le narrateur met le "moi"

divisé en spectacle. Bien qu'il s'agisse dans cette confrontation encore de la relation "je narrant" - "je narré", les passages de dramatisation du récit effritent cette linéarité, créant un prisme narratif qui réfracte le "moi" en de multiple facettes. Les rôles du "je" narré sont assumés par le narrateur qui, en plus d'être le metteur en scène de son propre drame, en est aussi le premier spectateur:

> J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. -Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé! -Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis plus crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine! Voyez comme le feu se relève! Je brûle comme il faut. Va démon!

C'est le narrateur qui à la fois s'inflige la souffrance et en décide l'intensité: "Je brûle comme il faut". Après s'être préparé un décor et une scène, le narrateur adopte des points de vue différents, ce qui lui permet d'illuminer les aspects multiples du débat intérieur. Il en résulte des bouts de dialogue dans lesquels le "je" principe unifiant risque d'être submergé par les voix révoltées du "je" narré:

> Tais-toi, mais tais-toi!... C'est la honte, le reproche ici: Satan qui dit que le feu est ignoble, que ma colère est affreusement sotte. -Assez!...

Commençant son récit par une introduction rétrospective, le narrateur dénonce sa conversion envisagée "au bien et au bonheur" puisqu'elle l'aurait ramené à un contexte prédéterminé et à une orientation vers un avenir lointain:

> C'était des millions de créatures charmantes, un suave concert spirituel, la force et la paix, les nobles ambitions, que sais-je?
> Les nobles ambitions!
> Et C'est encore la vie! (O, p220)

Ce retour en arrière mène à la prise de conscience du narrateur de son enfermement dans le système:

> Je me crois en enfer, donc j'y suis. C'est l'exécution du catéchisme. Je suis esclave de mon baptême. Parents vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre. (O, p220)

La substitution "Je me crois en enfer" au "Je pense..." dans l'axiome cartésien "Je pense, donc je suis" démontre le poids que le narrateur accorde à l'endoctrinement culturel sur sa conscience (17). Cette substitution jette de la lumière sur la nature idéologique de cet "enfer", qui découle des démarches du narrateur à explorer son univers culturel et n'est que le produit de sa propre conscience. Cette idée est renforcée par l'emprunt à la théologie: "L'enfer ne peut attaquer les païens. -C'est la vie encore!" Ignorant du catéchisme, le païen est à l'abri du remords. Puisque l'enfer résulte de la conscience formée par l'endoctrinement, il s'ensuit que c'est aussi cette conscience qui active "l'enfer":

> Un crime, vite, que je tombe au néant, de par la loi humaine. (O, p220)

Comme le veut le mythe chrétien, l'enfer se manifeste dans la colère, la honte et le remords inassouvissables du condamné. Bien que "Nuit de l'enfer" semble respecter cette représentation, il n'est pas évident contre qui ou

quoi la colère du "je" se dirige, ni si le narrateur regrette ses actions ou sa naïveté de croire à l'autonomie personnelle que son univers enchanté représente:

> Les hallucinations sont innombrables. C'est bien ce que j'ai toujours eu: plus de foi en l'histoire, l'oubli des principes. Je m'en tairai: poëtes et visionnaires seraient jaloux. Je suis mille fois le plus riche, soyons avare comme la mer. (O, p,221)

Bien que les exemples des "vices" soient très variés, ils semblent tous découler de l'"Orgueil":

> -Et dire que je tiens la vérité, que je vois la justice: que j'ai un jugement sain et arrêté, je suis prêt pour la perfection... Orgueil. (O, p220)

En reconnaissant l'orgueil comme le péché capital, le narrateur en assume les conséquences: son récit se lit comme le bannissement du seul contexte qu'il connaisse:

> Ah ça! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure. Je ne suis plus au monde. -La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement en bas-et le ciel en haut. (O, p221)

Quoique tous les passages de son séjour dans l'enfer soient cryptiques, donnant l'illusion que le narrateur a perdu contrôle et qu'il hallucine, il y a dans son récit une progression graduelle de son imagination puérile à son identification avec le Christ des miracles:

> Ah! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, le clair de lune quand le clocher sonnait douze ... le diable est au clocher ...
>
> ...
>
> Que de malices dans l'attention dans la campagne... Satan, Ferdinand, court avec les graines sauvages... Jésus marche sur les ronces purpurines ... Jésus marchait sur les eaux irritées ...
>
> Je vais dévoiler tous les mystères: mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories.

> Fiez-vous donc à moi, la foi soulage, guide guérit. Tous venez, -même les petits enfants, -que je vous console ... (O, p221)

Cette progression montre en même temps le paradoxe de l'orgueil. Pour la conscience formée par l'endoctrinement religieux, l'orgueil constitue une force nocive, poussant le damné à s'identifier avec Dieu. Cherchant tout de même à se libérer des contraintes, le "je" n'arrive qu'à l'aliénation totale de soi qui frôle la folie. Mais cette folie même ne fait que confirmer le bien-fondé de la doctrine religieuse. Et bien qu'on ne puisse pas attribuer le ton ironique du narrateur au remords, celui-ci réclame lui-même l'exercice de la conscience:

> Je devrais avoir mon enfer pour la colère, mon enfer pour l'orgueil, ... (O, p222)

Bien que l'analyse de soi soit le but de la descente en enfer d'après la doctrine religieuse, cet exercice risque d'aboutir soit à la mort, soit à la poésie, qui dans ce contexte présente une autre forme de l'inexistence:

> C'est le tombeau, je m'en vais aux vers, horreur de l'horreur! Satan, farceur, tu veux me dissoudre, avec tes charmes. (O, p222)

Nécessaire pour la conscience de soi, la descente dans la vie intérieure illumine le masochisme sur lequel elle se fonde. Il n'y a donc pas d'issue possible, toutes les analyses du narrateur le confrontent avec la nature paradoxale de sa conscience. En essayant de se libérer du discours religieux il a découvert son asservissement à ce discours et se penchant sur sa conscience il a découvert

l'inéluctable de cette vérité. Ne pouvant pas se défaire de cet empire idéologique sur sa conscience, et ne pouvant pas non plus rester indifférent à cette situation à cause de son endoctrinement culturel, le narrateur se tourne de nouveau vers la réalité extrinsèque:

> Ah! remonter à la vie! Jeter les yeux sur nos difformités, (O, p222)

Le narrateur dans les deux "Délires" décrira sa tentative de se mettre en marge de son contexte idéologique pour en explorer les limites. Tandis que dans "Mauvais sang" son récit se focalise sur la relation "moi"-le contexte idéologique, et "Nuit de l'enfer" sur la relation "moi-ma conscience", les "Délires" se focalisent sur les limites de sa liberté personnelle.

NOTES

1. Northrop Frye, Creation and Recreation (Toronto: Toronto UP, 1980) 6. James L Marsh, "Irony and Ambiguity of Freedom," Poetics Today 4:3 (1983) 483.

2. cf. Shirley Paoline Confessions of Love and Sin in the Middle Ages (UP of America, 1982) 118-19. Rimbaud jusqu'au dernier paragraphe montre une attitude ambivalente envers Dieu tout en condamnant ouvertement la religion. Bien que la grâce divine soit rejetée à la fin, la forme traditionnelle de la confession chrétienne lui permet de jouer au bout son rôle de pécheur. Le genre réflète aussi le cadre auquel la conscience s'oppose, tout en lui offrant un médium pour subvertir les discours idéologiques et d'illustrer son "enfer".

3. Note de Suzanne Bernard, Oeuvres 460.

4. Nous avons choisi une autre approche que celle de Nathaniel Wing dans son article "The Autobiography as rhetoric. On reading Rimbaud's Une saison en enfer," French Forum 9 (1984): 42-58., dans lequel l'auteur propose: "the term "intact" here figures an (impossible) escape from castration; the narrator supposes that he is outside the law of the Father ... For the condition of being "intact" is the lure of in difference as though the subject could exist outside of the constraints of any discourse whatsoever, be identical to its own undivided psychic components"

Ce que nous essayerons de montrer dans cette étude est que le narrateur tente de s'identifier d'abord par rapport aux discours idéologiques pour ensuite découvrir les limites de son autonomie.

5. Bien qu'il n'ait jamais analysé "l'ambiguïté" dans la littérature française, la méthode développée par William Empson dans Seven Types of Ambiguity 4th ed. (London: the Hogarth Press, 1984) nous à servi d'exemple pour nos analyses de la polysémie dans Une saison. Nous avons cependant opté pour le terme "polysémie" là où les sens se complètent et "ambiguïté" lorsqu'il y a une contradiction.

6. cf.la citation de Gusdorf, p15. Ph. Lejeune dans Moi aussi (Paris: éd. du Seuil, 1986) 197, aborde la "vérité personnelle" d'une autre perspective: "... l'autobiographe croit s'engager dans la connaissance d'un sujet plein qui serait lui; il promet de dire la vérité, ou de la rechercher sincèrement etc., mais on voit bien qu'il s'engage dans la construction de cette vérité". Ceci s'applique particulièrement au narrateur rimbaldien, bien que sa "vérité" se veut multiple et indéfinissable.

7. Stephan Spender, "Confessions and autobiography," Autobiography: Essays Theoretical and Critical, ed. James Olney (Princeton: Princeton UP, 1980) 117.

8. Cette analyse se modèle en partie sur la méthode développée par Michael Riffaterre et résumée brièvement par l'auteur dans "The prose poem's formal features" dans

The Prose Poem in France, Theory and Practice, ed. Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (New York: Columbia UP, 1983) 117-32.

9. Dans "l'Eclair" le narrateur subvertit l'adage biblique "Tout est vanité" dans le même but: "Rien n'est vanité, à la science et en avant!" crie l'Ecclésiaste moderne, c'est à dire Tout le monde." (O, p238). Ceci montre à quel point, aux yeux du narrateur la religion et l'idéologie progressiste sont entremêlées et la religion exploitée pour des fins propres. C'est le relativisme religieux auquel le narrateur s'oppose, plutôt qu'à l'existence même de Dieu. Rimbaud ne sera jamais (ouvertement) athée.

10. Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus! Et les Pénisules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Dix nuits, sans regretter l'oeil niais des falots!

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,
L'eau verte pénétra ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant fouvernail et grappin.

11. "le sommeil", le retour à "l'Eden" ("l'Impos-

sible") et le "néant" ("Nuit de l'enfer") se complètent en ce qu'ils présentent une pause dans les conflits sans pourtant fournir des solutions permanentes.

12. Ce passage permet plusieurs interprétations, notamment qu'il s'agit de son "orgueil", mais d'autres références dans l'oeuvre rimbaldienne à son homosexualité rendent notre interprétation plus probable. Dans un texte en prose antérieur et signé par l'auteur, les "Déserts de l'amour", le poète déclare: "N'ayant pas aimé de femmes, -quoique plein de sang!". . (O, p187) et un peu plus loin dans "Mauvais sang": "Mais l'orgie et la camaraderie des femmes m'étaient interdites. Pas même un compagnon."

13. cf aussi Wing 44. :"the statement "Je m'évade. Je m'explique" ("l'Impossible") takes on new resonances which suggest that self-realization in narrative necessarily gives way to an endless process of unfolding (the sens of "explicare") and distancing."

14. Une situation analogue se présente dans "l'Impossible" où le narrateur s'explique: "M'étant trouvé deux sous de raison. . .je vois que mes malaises viennent de ne m'être pas figuré assez tôt que nous sommes à l'Occident" (O, p235). La "raison" présente plutôt le principe conservateur, ou de survie, n'intervenant qu'aux moments où le "je" se laisse entraîner par la révolte ou l'illusion d'un salut possible.

15. cf. l'excellente étude de Robert Cortrell sur

la poésie de Marguérite de Navarre A Grammar of Silence, A Reading of Marguérite de Navarre's Poetry (Washington: the Catholic University of America Press, 1986) pour l'illustration des conséquences de cette hiérarchie dans la vie quotidienne du Chrétien, résumées dans pp 46-54, et 241-281.

16. Gusdorf 33.

17. cf. Michael Riffaterre, Essais de stylistique structurale (Paris: Flammarion, 1971) 161-81. Pour les substitutions des mots dans le cliché: 169.

CHAPITRE 3

LA LIBERTE POST-IDEOLOGIQUE

> Experience is the prime matter of all creation, which is an elaboration of elements borrowed from lived reality.
> Georges Gusdorf.

> What seems one of the few admirable forms of human achievements, the creation of the arts, turns out to be some kind of decreation.
> Northrop Frye.

"Mauvais sang" nous a montré l'effort du narrateur de se situer vis à vis les discours idéologiques, tandis que "Nuit de l'enfer" a donné l'illustration de l'empire du conditionnement religieux sur la conscience du narrateur. Les textes dont il sera question dans ce chapitre, abordent les relations du narrateur avec son contexte culturel d'une autre optique. Dans son désir de se soustraire à son cadre restrictif le narrateur a cherché à se distancier autant que possible de la moralité dans le but de se créer un contexte post-idéologique. L'échec de cette tentative formera la confession des deux "Délires". Dès le départ la validité du discours est toutefois mise en question par l'en-tête "Délires", défini par le Petit Robert comme: "état d'un malade qui émet des idées fausses, en totale opposition avec la réalité ou l'évidence, généralement centrées sur un thème personnel" ou encore comme "agitation, exaltation causée par les émotions, les

passions violentes". Comme il s'agit d'un pluriel, chaque texte comporte plusieurs "délires". Il se peut donc que tout le récit ne soit qu'un mensonge, qu'au niveau de l'histoire (2) il n'y ait aucun rapport avec la réalité extrinsèque, et qu'il s'agisse seulement d'obsessions personnelles. D'un autre côté, il se peut que seulement la narration soit affectée ou encore que les deux sortes de "délires" soient inextricablement melées. Mais puisqu'il s'agit des délires à l'intérieur d'un récit rétrospectif, il faudra aussi prendre en considération la possibilité d'un jugement de valeur sur l'entreprise même. Ni "Vierge folle", ni "Alchimie du verbe" ne fournissent d'indices de la sorte de délire dont il s'agit et du point auquel ils s'écartent de la réalité. Ces récits sont décousus et fabuleux, rendant leur interprétation impossible. Nous supposons tout de même qu'il s'y trouve un certain degré de vérité, justement parce que nous avons affaire à une confession dans laquelle il y a une certaine suite dans les idées. Leur placement dans le recueil, déterminé par Rimbaud lui-même (cf. notre Introduction, p1), fait d'avantage penser qu'il s'agit d'une "vérité" personnelle. Situés entre les textes sur la révolte du narrateur contre l'empire idéologique de son contexte culturel, et les derniers textes qui préparent son retour à ce contexte, les deux "Délires" forment l'apogée de son aliénation. Comme récits d'un aliéné, les deux "Délires" forment

l'illustration du degré d'aliénation atteint par le narrateur. Eu égard à leur sujet différent: la réinvention du couple et l'ébranlement de la fonction référentielle des signes, les deux textes seront traités séparément dans cette étude.

"Délires 1"

Dans "Vierge folle" se pose de surcroît le problème de l'identité du locuteur et de son interlocuteur. A qui s'adresse l'impératif: "Ecoutons la confession d'un compagnon de l'enfer" et qui en est l'énonciateur(trice)? Est-ce l'"Epoux infernal" ou la "Vierge folle"? Dotée de certaines caractéristiques de Verlaine, la "Vierge" serait une caricature du compagnon de Rimbaud. De nombreux détails de leur vie en commun auxquels la "Vierge" fait allusion, appuyent cette hypothèse (3). L'enfer dont il est question serait alors "le dérèglement de tous les sens", l'érosion systématique du conditionnement culturel, à laquelle Rimbaud aurait soumis son ami (4). Verlaine à son tour se serait laissé séduire par les discours de celui-ci, sans être préparé pour ce "nouvel ordre", d'où son identification avec une des "vierges folles" de la parabole biblique. Ce seraient alors les désirs de Rimbaud qui dominaient cet ordre, Verlaine étant le côté passif et féminin du couple. Mais ni Verlaine, ni Rim-

baud lui-même ne sont mentionnés directement; ils ne sont identifiés que par leurs rôles, rendant impossible toute identification pertinente (5). Marcel Ruff de sa part soutient que l'"Epoux infernal" et la "Vierge folle" ne font qu'un seul personnage, engagé dans un débat intérieur. La différence typographique entre les deux sous-titres et l'absence de l'article défini dans "Vierge folle" révèleraient une identité complémentaire: le titre "l'Epoux infernal", en résumant les qualités de celui-ci, ne constituerait qu'une période dans l'existence de la "Vierge" (6). Ceci se peut, sauf que dans le texte il ne s'agit pas d'un vrai débat mais plutôt d'un monologue, ce qui met l'accent sur le manque de réciprocité et l'état de désarroi du couple. S'il y a encore communication, c'est par l'intermédiaire de cette tierce personne à qui la confession s'adresse. Le manque de solution, souligné par le commentaire "Drôle de ménage" sur lequel se termine le récit, contredit en plus la notion d'une période évolue. Bien qu'il s'agisse dans ce texte de deux personnages bien distingués par leurs caractéristiques, la fragmentation des voix narratives n'empêche pas seulement toute interprétation référentielle, elle empêche aussi l'interprétation événementielle. Dans ce couple divisé, mais vivant tout de même dans une sorte de symbiose, la "Vierge" représente le penchant social et elle est, par conséquent, le seul

partenaire à pouvoir s'épancher. C'est surtout de son rôle social que découle l'équivoque des voix narratives. La "Vierge", en racontant son histoire, fonctionne aussi comme voix pour "l'Epoux". Celui-ci, comme nous avons vu, peut aussi être l'énonciateur de l'impératif: "Ecoutons la confession d'un compagnon de l'enfer." Dès lors faiblesse et force se trouvent réunies dans le récit de la "Vierge", créant une dépendance mutuelle et rendant impossible tout effort de séparer les deux côtés du couple.

Dans tous les cas mentionnés Rimbaud prête à son narrateur les caractéristiques risibles de son ami et en accepte les conséquences. En donnant la parole au partenaire le plus aliéné ("Comment vous le décrire. Je ne sais même plus parler." (O, p223)), le côté dominant est réduit au rôle de référent, tout à fait à la merci de la communication entre locuteur et interlocuteur. La "Vierge", la voix refoulée du côté exploité, aussi instable qu'elle soit ("O mes amies! ...non, pas mes amies ...Jamais délires, ni tortures semblables...") a le contrôle total du récit, du choix et de l'exactitude des citations, ce qui la met dans une position de pouvoir absolu, en dépit des apparences. Sous guise d'une confession, ce narrateur fera l'énumération lucide et détaillée des échecs de "l'Epoux". En attirant, à travers ses propres faiblesses, l'attention sur les défauts de celui-ci, le narrateur

subvertit le discours en sa propre faveur:

> "Je suis l'esclave de l'Epoux infernal . . . C'est bien ce démon-là. . .Ses délicatesses m'avaient séduite. . .Je vais où il va, il le faut. Et souvent il s'emporte contre moi, moi la pauvre âme. C'est un Démon Ce n'est pas un homme. (O, p223-24)

Qu'est-ce que le narrateur cherche à accomplir par cette manipulation? Ne tentant pas de rompre avec "l'Epoux infernal" ("Plus tard je connaîtrai le divin Epoux. . . Il ["l'Epoux infernal"] ne me quittera pas. . . Je suis soumise à Lui"), le narrateur annule son salut, rendant problématique le but de sa confession. Au fur et à mesure que le narrateur s'épanche, le rôle du "divin Epoux" se limite à celui de simple interlocuteur dont aucune intervention n'est désirée:

> Peut-être devrais-je m'adresser à Dieu. Je suis au plus profond de l'abîme et je ne sais plus prier. (O, 0226)

Mais le narrateur ne cherche pas activement l'aide divine, ce qui dans ce contexte aurait d'ailleurs signifié la victoire de son conditionnement culturel et aurait laissé espérer l'atténuation de son aliénation. Son indécision exclut la possibilité même d'une solution, l'enfermant dans un cercle vicieux: sa confession est une fin en soi, un prisme à travers lequel l'échec de "l'amour réinventé" se concrétise à la fois devant "l'Epoux infernal" et "l'Epoux divin". Bien qu'aliénée, la voix de la Vierge est, dans ce récit autobiographique la

seule qui n'est pas directement attribuable au "je" narrateur. En donnant la parole à un autre, celui-ci crée ce qui est normalement absent dans une introspection: le point du vue d'un autre. Ceci, d'après Philippe Lejeune, est en grande partie dû au fait que le point de vue d'autrui est hors la portée du narrateur-autobiographique (8). C'est par le truchement des voix narratives que Rimbaud crée le jeu de miroirs, reflètant les mêmes aspects de sa personnalité de perspectives différentes.

La "Vierge" retrace les étapes de la 'dé-création' entamées par "l'Epoux infernal" pour se libérer de la réalité connue. En refusant l'hétérosexualité ("Je n'aime pas les femmes. L'amour est à réinventer. On le sait" (O, p224)),"l'Epoux infernal" se soustrait à la moralité collective et se crée un 'degré zéro' historique et moral. Sans autre idéologie que ce 'degré zéro', il cherche de prime abord la destruction des modèles fournis par l'ordre établi:

> ... je vois des femmes avec des signes de bonheur dont moi, j'aurais pu faire de bonnes camarades, dévorées d'abord par des brutes sensibles comme des bûchers.
> (O, p224)

La 'création' du couple nouveau se déroule dans la violence et implique forcément la perte de l'identité ancienne et l'oubli de toute expérience de la vie antérieure. Mais au lieu de mener à l'égalité des partenaires l'amour "réinventé" aboutit à la même lutte de pouvoir

qui caractérise le couple hétérosexuel, et à la même exploitation du côté féminin. En perpétuant l'ancien système l'amour "réinventé" révèle l'impossibilité d'un degré zéro historique et moral, la vie hors-contexte est même contradictoire à l'existence:

> La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. (O, p224)

Forcément tourné vers l'intérieur le couple est à la merci l'un et l'autre des frustrations qui découlent à la fois du contexte culturel rejeté (mais toujours présent) et les attentes déçues de la vie en commun:

> Plusieurs nuits son démon me [la "Vierge"] saisissant, nous nous roulions, je luttais avec lui. (O, p224)

Pour la "Vierge" ses relations homosexuelles (9), interdites par le code socio-moral, constituent à la fois une libération et un enfermement puisqu'elles mènent à la dépendance et au masochisme:

> Avec ses baisers et ses étreintes amies c'était bien un ciel, un sombre ciel, où j'aurais voulu être laissée, pauvre, sourde, muette, aveugle. (O, p225)

Ayant connu l'acceptation avant de partir avec son compagnon ("J'ai oublié mon devoir humain pour le suivre." (O, p224)), et la satisfaction de ses désirs avec celui-ci, la "Vierge" est condamnée à être tiraillée entre deux systèmes incompatibles. Sa dépendance se nourrit des mensonges de "l'Epoux infernal" et lui fait craindre le retour à la réalité telle qu'elle l'a connue:

> Ou je me réveillerai, et les lois et les moeurs auront changé, -grâce à son ["l'Epoux infernal"] pouvoir magique, -le monde en restant le même, me laissera à mes désirs, joies, nonchalances. (O, p226)

Le code socio-moral, en dirigeant la vie, gouverne aussi la perception de la réalité. Les relations marginales dont il est question ici, en constituant une infraction de ce code, se présentent comme une fiction par rapport à la réalité:

> Oh! la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me récompenser, j'ai tant souffert, me la donneras-tu ? (O, p226)

Le code socio-moral forme ainsi la pierre d'achoppement, bien qu'il soit refoulé, ramenant d'un bond au centre de l'attention la légitimité de cette 'récréation' de l'amour. Tandis que l'un cherche "des secrets pour <u>changer la vie</u>" (O, p225), l'autre préfère faire abstraction des conflits socio-moraux auxquels ils font face:

> Je nous voyais comme deux bons enfants, libres de se promener dans le Paradis de tristesse. (O, p225)

Les deux réactions forment des fuites devant la réalité qui résultent en deux mondes fictifs et différents, créant une impasse dans la communication. Bien que basés sur des principes complémentaires, les deux univers ne se touchent que pour s'entre-choquer. Alors que l'un vit dans un présent fictif, l'autre s'enfuit dans un avenir incertain:

> "Comme ça te paraîtra drôle, quand je n'y serai plus, ce par quoi tu as passé. Quand tu n'auras plus mes bras sous ton cou, ni mon coeur pour t'y reposer, ni cette bouche sur tes yeux. Parce qu'il faut que je

> m'en aille, très loin, un jour. Puis il faut que j'en aide d'autres: c'est mon devoir. Quoique ce ne soit guère ragoûtant..., chère âme..." (O, p226)

Comme la citation le démontre, cette liaison se caractérise par les rapports sado-masochistes. "L'Epoux infernal" assume en plus le rôle du Christ préparant ses disciples pour son départ. Ceci sous-entend toutefois que la mission soit accomplie; mais "l'Epoux infernal" ne trouve pas non plus de solution. La question se pose même s'il en cherchait vraiment une, ou s'il s'est laissé entraîner par le courant des événements, aidé par son sadisme et le masochisme de la "Vierge".

Ne s'agit-il pas plutôt de deux "vierges folles" dans le sens biblique? Ni l'un ni l'autre ne s'était préparé pour ce "festin de noces". Tous deux se sont laissés séduire par la promesse du verbe "réinventer". Ce faisant ils ont fait preuve de manque de vigilence devant le pouvoir du Verbe, qui dans le sens biblique est la genèse même. Pour "inventer de nouveau, redonner une valeur nouvelle à une chose oubliée ou perdue" (Petit Robert), il faut une idée précise de ce qu'on aimerait réinstaller, en plus des stratégies pour le faire. La 'réinvention' de l'amour découle d'une révolte contre modèle présent et implique l'interaction du passé et du présent en vue d'un avenir. Dans cette interaction il y a forcément une idéalisation du passé et de l'avenir, l'entreprise se veut

donc absolument téléologique. L'amour 'réinventé' tel que présenté dans "Délires 1" se calque cependant sur le même modèle corrompu qu'il cherche à subvertir. Cette subversion se caractérise à la fois par la destruction et par l'anticipation sans qu'elle mène toutefois à la création. L'écart entre ces deux côtés de la 'réinvention' mène à la régression vers le modèle abandonné, plutôt qu'à la progression vers un idéal. "Changer la vie" signifie paradoxalement réaliser les promesses inhérentes à l'ordre existant, ce qui exige l'engagement du créateur dans cet ordre. Ces promesses se situant toujours à l'avenir. A la rigueur "changer la vie" ne signifie que processus et devenir. Toute la coexistence du couple dépend de cet espoir comme indique la conclusion de la "Vierge":

> Un jour peut-être il disparaîtra merveilleusement; mais il faut que je sache, s'il doit remonter à un ciel, que je voie un peu l'assomption de mon petit ami!
> (O, p227)

Il est douteux qu'il s'agisse ici de la conversion envisagée de Rimbaud: le "petit ami" monte à un ciel plutôt qu'au ciel. Le ton ironique ne cache pas tout à fait l'espoir d'un nouvel ordre, sous-jacente dans le mot "assomption". Cet ordre, la "Vierge" s'en rend bien compte, se situera, comme son existence actuelle, hors-contexte, mais cette fois-ci à l'abri de la temporalité et de toute influence extérieure. "L'Epoux infernal" se transformerait ainsi d'un tour de main en "époux divin", et par conséquent en rédempteur. A qui s'adresse maintenant toute la

confession ("O divin Epoux, mon Seigneur, ne refuser pas la confession de la plus triste de vos servantes." (O, p223))? Est-ce au Christ, rédempteur des consciences troublées ou est-ce au côté caché de "l'Epoux infernal" rédempteur futur de l'homosexualité ("Plus tard je connaitrai le divin Epoux! Je suis née soumise à Lui." (O, p223)) Eu égard à son grand désarroi il se peut, bien que ceci constitue une contradiction insoutenable, que la "Vierge" s'adresse aux deux à la fois, voulant réconcilier de cette manière deux codes moraux opposés. Mais ce faisant elle ramène au centre toute la problématique socio-morale, s'enfonçant davantage dans ce cercle vicieux.

A travers ces délires l'instabilité du côté assujetti ne reflète que l'instabilité du côté dominant, effritant davantage ce "moi-nous" déjà divisé. Le tout ne se tient ensemble que par la vision futuriste de la réalité; tandis que la réalité actuelle, tant morale que personnelle, empêche la concrétisation de cette vision, favorisant davantage l'aliénation. Aucune réconciliation ne semble plus possible. La question se pose même si on peut encore parler d'une union. La voix anonyme qui commente la confession l'appelle un "Drôle de ménage", un commentaire dérisoire qui met l'accent à la fois sur le côté complexe et le statut extra-ordinaire de cette union, tant par rapport aux normes conventionnelles qu'à celles qui devraient régler l'amour 'réinventé'. Au lieu

de mener à l'harmonie parfaite, la récréation du couple n'a mené qu'à la dichotomie.

DELIRES 2

Rimbaud, aurait-il vraiment cru pouvoir découvrir "des secrets pour changer la vie" dans l'évasion de la réalité? Bien que la promotion de l'homosexualité en dépit des contraintes socio-morales semble indiquer l'abstraction totale de son contexte culturel, "Délires 2" qui traite de sa tentative de la "voyance" révèle au contraire des rapports très complexes avec ce contexte. Le seul récit que le narrateur dédie spécifiquement à lui-même ("A moi. L'histoire d'une de mes folies."), ce texte se concentre à la fois sur l'écart entre le "je" antérieur et le "je" autobiographe et sur l'écart grandissant entre son contexte culturel et la réalité 'réinventé'. De tous les textes "Délires 2" s'approche le plus de l'autobiographie classique à "narration ultérieure" dans laquelle le narrateur n'est pas seulement séparé de son "je" antérieur par la différence d'âge, mais surtout par "l'apprentissage de la vie" (10). Le narrateur autobiographe selon Genette possède:

> ... une vérité dont le héros ne s'approche pas par un mouvement progressif et continu, mais qui, bien au contraire, et malgré les présages et les annonces dont elle s'est fait ça et là précéder, fond sur lui au moment où il s'en trouve d'une certaine manière plus éloigné que jamais. (11)

Le narrateur qui fait le bilan de ses expériences de vie

en sait déjà l'issue. Son entreprise vise à montrer l'intérêt de ses expériences pour son identité. Le héros par contre, ignore et l'issue et l'intérêt futur de l'expérience qu'il vit. La "vérité" personnelle ne se révèle qu'à un moment de retour en arrière qui force le héros à évaluer certaines manifestations comportementaires indices de sa "vérité" personnelle. Dans le cas de Rimbaud ce moment de retour en arrière sera la folie menaçante, déjà mentionnée dans le premier chapitre. Ce retour en arrière s'impose au "je" à partir d'une expérience personnelle et découle de sa conscience d'être arrivée à une fin:

> Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes. J'étais mûr pour le trépas, et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde ... (O, p233)

Bien que la "vérité" personnelle s'impose d'un bond, elle s'est développée au fur et à mesure. C'est sur les diverses manifestations de la vérité personnelle que se concentre ce récit, qui se veut en plus "histoire". Le mot "histoire" défini par le Petit Robert comme:"la connaissance et la relation des événements du passé, les faits relatifs à l'évolution d'une activité humaine, qui sont dignes ou jugés dignes de mémoire", met l'accent à la fois sur l'aspect instructif du récit et l'irrévocabilité de la "vérité" découverte. Ce récit se veut à la fois didactique et illustratif. Instructif, le récit

l'est d'abord pour lui-même: "A moi. L'histoire d'une de mes folies." (O, p228), semant dès le départ des doutes quant à la finalité de cette acceptation de sa "vérité". Quoique le récit forme une confrontation avec le passé, cette confrontation se caractérise par l'énumération des données biographiques, sans toutefois mener à l'introspection. Rimbaud, selon Jacques Plessen:

> . . .est incapable d'une véritable introspection, mais il excelle à décrire très fidèlement son comportement vu du dehors. Cependant tout en s'exhibant sur la scène de sa propre poésie, il tient jalousement à garder son secret. (12)

Le narrateur d'"Alchimie", en respectant l'écart entre passé et présent, joue à la fois le rôle de metteur en scène et auditoire dans son propre drame, ne rompant la linéarité de ce retour en arrière que pour faire un commentaire sarcastique:

> Oh! le moucheron enivré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache, et que dissout un rayon!
> (O, p231)

Ce commentaire forme aussi un jugement de valeur sur l'entreprise prométhéenne, et fait par le "je" postérieur à l'entreprise, se veut aussi didactif. Bien que ce récit respecte l'écart temporel entre les deux "je", créant l'illusion d'une progression graduelle et chronologique, l'écart psychologique qui devrait aller de pair est douteux dès le départ. Comme nous verrons par la suite, il y a des moments où les deux semblent converger, brisant la notion de temporalité créée par l'écart temporel.

De plus, en accordant la place prépondérante à la poésie produite sous l'influence du "dérèglement de tous les sens", le narrateur-metteur-en-scène crée une réprésentation multidimensionnelle, perturbant davantage la notion de temporalité. "Je" explique Benveniste, "se réfère à l'acte du discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur (13)". Trois espaces temporels se trouvent juxtaposés : celui de l'énonciation même, fixant le "je" autobiographique à un point assez précis de sa maturité, celui du "je" antérieur dont il est séparé par le temps et l'expérience de la vie, et qui fonctionne comme référent historique, et celui du "je" lyrique qui est par définition a-temporel et impersonnel (14). Même pour le narrateur en "possession de sa vérité", le "je" antérieur et le "je" lyrique constituent des reconstructions mentales à partir de la "nouvelle sagesse", ce qui, d'après Genette est la seule focalisation du récit autobiographique:

> La seule focalisation qu'il [le narrateur] ait à respecter se définit par rapport à son information présente de narrateur et non par rapport à son information passée de héros. (15)

D'où le jugement de valeur sur la tentative prométhéenne et l'écart indiqué dans "L'histoire d'une de mes folies". Le narrateur, voulant avant tout démontrer son développement choisit aussi son point de départ en vue de ce développement. Dans le cas d'"Alchimie" le récit commence in medias res:

> Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.
> (O, p228)

L'allusion au "Bateau ivre", aux deux "Lettres du Voyant" et à la poésie polémique des Poésies est à peine voilée, mais ces événements, bien que formatifs, prédatent la tentative de Rimbaud de se "faire voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens" ("Lettre à Demeny, P, p348). C'est sur les stades successifs de la "voyance", la subversion de la réalité qui en résulte et l'anticipation d'une réalité 'réinventée'que le récit se concentre (16):

Ne trouvant pas d'inspiration dans les "célébrités de la poésie moderne" (sauf dans la poésie de Verlaine (17)), le poète la cherche d'abord dans la paralittérature et dans la pornographie, formes de la culture qui se prêtent le mieux au "dérèglement", la démolition systématique du conditionnement culturel et esthétique:

> J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, roman de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rhythmes naifs.
> (O, p228)

Aucun genre n'étant plus en vogue, chacun forme une aberration par rapport aux normes du jour, tant au niveau du contenu qu'au niveau de la forme. Bien qu'il s'agisse aussi d'une forme de l'évasion, le poète, en refusant les

moyens et les thèmes conventionnels, tente de s'emparer d'un espace de l'imaginaire autonome, dans lequel il pourra déceler de "l'inconnu". C'est du contexte culturel même que cet "inconnu" sort. En préférant la périphérie culturelle au chemin battu de "la bonne ornière" ("Lettre à Izambard", O, p345) le poète découvre ce que le contexte culturel offre en plus. Le système fournit alors deux principes de "voyance", l'un déjà découvert et plus ou moins fidèlement copié, l'autre à découvrir au fur et à mesure (18). Il s'agit d'abord de subvertir systématiquement des thèmes exploités par l'idéologie bourgeoise et des mythes culturels:

> Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de moeurs, déplacement de races et de continents: je croyais à tous les enchantements. (O, p228)

Composée entièrement d'anomalies, l'énumération montre le pouvoir du "voyant" de s'approprier de l'histoire et des valeurs collectives pour en montrer les contraires possibles au niveau de l'imaginaire. Comme l'histoire est par définition passée jusqu'à ce qu'un sujet la réanime en lisant, il ne s'agit pas d'un désir de changer le passé tel quel, mais la perception qu'on en a. La subversion du passé se reflète seulement dans le présent où elle instabilise les idéologies qui gèrent l'interprétation du passé. Cette subversion constitue aussi le refus de la nature statique attribuée au passé et l'orientation

idéologique de la fiction. Analogue au refus d'accepter un système d'associations fixes, est la prétention à "un verbe poétique accessible un jour ou l'autre à tous les sens" (O, pZ28), une expression verbale qui cherche à ébranler les rapports arbitraires du signifiant et du signifié (19). Le sonnet "Voyelles" auquel le narrateur fait allusion ("A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert") montre un effort conscient et soutenu d'arriver à un système de correspondances individuel. Couleurs, formes et mouvements réunis ("Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne") fourniraient au poète un nombre infini d'interactions tourbillonnantes. A l'instar de Verlaine, Rimbaud cherche un verbe poétique qui d'abord suggère la chose avant de faire appel au raisonnement, et par extension, au système de valeurs collectives. Un langage post-idéologique en ressortirait qui formerait à la fois le point de départ et le point d'arrivée. En s'adressant de prime abord aux sens, ce verbe résiste au métalangage: "Je réservais la traduction." Cette assertion tient lieu d'un aveu de défaite. La tentative même de "traduire" impliquerait la reconstruction de l'arbitraire des signes, perpétuant de cette manière l'ancien système. Pour que le verbe reste poétique, sa valeur signifiante devra être inépuisable et en conséquence, intraduisible. Il s'ensuit que la promesse faite dans "Voyelles": "Je dirai quelque jour vos connaissances latentes" (O, p110) n'a pas de

suite. L'exercice s'inscrit dans l'étude de "l'inexprimable" et des "vertiges" dont les poèmes cités dans le texte sont d'autres exemples.

Pourquoi Rimbaud a choisi ces poèmes-ci plutôt que d'autres, nul ne saura. Ils montrent toutefois le poète aux prises avec son double défi: "cultiver le dérèglement" et "trouver une langue" ("Lettre à Demeny", (O, p348-49). Bien que ces poèmes figurent parmi la poésie la plus lyrique de Rimbaud, insérés dans ce récit autobiographique ils ne forment plus des fictions autonomes comme dans Derniers Vers dont ils sont tirés. Le cadre référentiel de la poésie lyrique diffère sur des points importants de celui du récit autobiographique conventionnel. Mis à l'écart de la communication directe le "je" lyrique est vidé de sa référence matérielle, il se veut par conséquent universel. Le "je" autobiographique par contre, se réfère à une seule personne. Il s'ensuit que les déictiques de temps, de lieu et de personne, qui dans le récit autobiographique soutiennent le "je", ne se réfèrent dans la poésie qu'à la temporalité et à l'espace du poème et varient d'un poème à l'autre. Comme dans ce récit autobiographique les déictiques de temps et de lieu sont déjà rares et délibérément imprécis, les deux genres se complètent sur ce niveau. La différence réside dans la fonction du "je" et dans le traitement du sujet. Dans le poème

l'accent est mis sur l'ambiance énonciative plutôt que sur la réalité extrinsèque à laquelle le poème se réfère. Quoique ceci soit vrai pour toute la poésie lyrique, dans les poèmes cités cette distanciation est poussée au bout. Nous sommes ainsi invités à découvrir la tonalité de la voix narrative cachée et d'en saisir le vécu (20). Mais comme il s'agit dans "Délires 2" du bilan des pratiques poétiques de Rimbaud, le "je" lyrique des différents poèmes complète le "je" antérieur du récit rétrospectif. Celui-ci est alors présenté de deux façons: par le narrateur et vu "d'en haut", et facetté par les moments de l'énonciation des poèmes. Le "je" antérieur reste donc objet d'étude, le poète ne lui accorde pas une voix autonome, ayant fait des retouches importantes aux poèmes depuis leur publication dans Derniers Vers et l'écriture d'"Alchimie". Auquel des "je" ces poèmes sont-ils attribuables, où se peut-il que le "je" antérieur et le "je" autobiographe convergent dans ce "je" lyrique, le "je" voix de la "nouvelle sagesse" succombant de nouveaux aux erreurs de la "vieillerie poétique" (O, p230)? Dans ce cas le début du récit: "A moi. L'histoire d'une de mes folies" formerait un avertissement, et mettrait l'accent sur le degré d'aliénation et d'angoisse encore exprimées dans ces poèmes.

Alors que l'action et l'entourage l'emportent sur la substance dans "Larmes", l'inverse est le cas dans la

copie, indiquant une plus grande préoccupation avec la source. L'affirmatif: "Je buvais" de "Larmes" devient un interrogatif: "Que buvais-je ...?". Il est aussi significatif que le poète corrige les vers cacaphoniques de l'original:

> Que tirais-je à la gourde de colocase?
> Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.
> (O, p149)

devient:

> Boire à ces gourdes jaunes, loin de ma case
> Chérie? Quelque liqueur d'or qui fait suer.
> (O, p229)

L'infraction un peu mesquine des règles prosodiques n'est plus l'élément primordial dans la subversion de la poésie. Le poète respecte néanmoins les différents niveaux de langue dans la version corrigée. Le poète supprime en plus la comparaison hypothétique: "Tel j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge" en faveur d'une constatation: "Je faisais une louche enseigne d'auberge". En jouant sur la polysémie du mot "louche", signifiant à la fois "qui manque de clarté, de transparence" et "qui n'est pas honnête, qui est bizarre et suspect" (Petit Robert), le poète fait ses comptes du "dérèglement" qui n'a pas seulement mené à la déformation de son caractère ("mon caractère s'aigrissait" (O, p230)), mais qui a fait de lui un lieu de paradoxes. Dans le même poème le poète supprime trois vers descriptifs et change la fin. L'exclamation:

> Dire que je n'ai pas eu souci de boire!

qui traduit son extase et son avidité devant les choses entrevues devient:

Pleurant, je voyais de l'or-et ne pus boire.-

montrant qu'au moment d 'entrevoir "l'inconnu" il était au contraire frappé de paralysie, incapable de s'en approprier. Les corrections de "Bonne pensée du matin" par contre sont seulement stylistiques, indiquant un souci de perfectionnement qui va à l'encontre du dédain réclamé pour les "vieilleries poétiques". Les retouches de "Chanson de la plus haute tour" sont encore plus problématiques puisque les deux premières strophes sont omises. Bien que ces strophes (21) semblent faire allusion à la première rupture de Verlaine et Rimbaud (Verlaine s'était réconcilié avec sa femme) elles se concentrent surtout sur des désirs et des anticipations frustrés de la voix narrative. Aussi éliminée d'"Alchimie" est la strophe pénultième (22) qui, en dépit de son hermétisme montre même au niveau lexique, l'influence de Verlaine:

Ah! Mille veuvages
De la si pauvre âme

Qu'il s'agisse ou non de Verlaine importe peu pour les fins autobiographiques de Rimbaud. Ce que ses strophes manquantes révèlent toutefois, c'est la privation ("veuf" dans le sens de "vide") et le manque de consolation que fournit la religion (23). Dans "Alchimie" le poème fait partie des "espèces de romances" dans lesquelles le "je" dupé dit "adieu au monde (O, p230). En omettant ces

strophes, le poète supprime toute allusion à la problématique à laquelle il fait justement face dans Une saison. Dans le refrain délibérémant fautif:

> Qu'il vienne, qu'il vienne,
> Le temps dont on s'éprenne.
> (O, p230)

et qui élimine en plus l'anticipation de l'original, le poète met l'accent sur l'aspect sentimental du poème. Le fait même qu'il ne s'agit plus que d'une "romance" enlève beaucoup de l'angoisse et de l'abandon qui dominent l'original. L'influence verlainienne est encore plus marquée dans le poème final "O saisons", dont l'ambiance énonciative s'approche des Romances sans paroles. Toutes les questions suscitées par ces vers hermétiques restent sans réponse, le poème suggère un état psychologique plutôt que de le décrire. Rimbaud adopte aussi les strophes à deux vers et de longueurs inégales,et ne respecte pas non plus l'alternance des rimes masculines et féminines. Bien que ces traits soient gardés dans la copie d'"Alchimie", le poète atténue le ton de l'original:

> O vive lui chaque fois
> Que chante son coq gaulois
> (O, p179)

qui exprime à la fois le désir et l'amitié devient:

> Salut à lui chaque fois
> Que chante le coq gaulois.
> (O, p234)

un changement délibérément équivoque dont on ne sait même pas s'il se veut ironique. La dernière strophe de

l'original:

> Il faut que son dédain, las!
> Me livre au plus promt trépas!
> (O, p180)

qui exprime la hantise devant l'abandon incertain est remplacée par une constatation:

> L'heure de sa fuite, hélas!
> Sera l'heure du trépas.
> (O, p234)

Entre les deux moments de l'énonciation certains changements ont eu lieu. Est-ce pour cette raison que la strophe

> [Et, si le malheur m'entraîne,
> Sa disgrâce m'est certaine.
> (O, p180)

a été omise de la copie: ce qui n'était qu' hypothétique avant s'étant entre temps réalisé? Plus significatif encore est le fait que la seule strophe traitant de la langue est absente de la copie:

> Que comprendre à ma parole?
> Il fait qu'elle fuie et vole!

Quoique le narrateur ne mentionne Verlaine nulle part il est difficile de ne pas relier cette strophe au projet commun des deux poètes de trouver un langage poétique universel. Tandis que le poète rend "Chanson" délibérément "niais" et "naïf", il corrige les "refrains niais et rhythmes naïfs" de "Faim". Le poète ne se défait donc que progressivement de sa "vieillerie poétique" et s'en sert pour se mettre en spectacle. La question se pose même si la 'guérison' précède le texte, ou si au contraire, le texte favorise la 'guérison'.

Bien que les deux moments énonciatifs soient par définition autonomes, créant des univers séparés, le contexte autobiographique les approche l'un de l'autre et invite à la comparaison. Les adaptations révèlent paradoxalement l'émergence d'un "moi" lyrique qui est quasi historique, un moi qui, en fixant ces moments, tente de rattrapper l'essence de ces "temps perdus" tout en montrant son ambivalence tant envers l'entreprise même qu'envers le médium choisi. L'écart entre le "je" autobiographique et le "je" lyrique s'en trouve érodé au point même où les deux se confondent. Dans les deux instants c'est le vécu personnel qui est à la base et de la création, et de la conscience des limites de cette création. Dans les deux instants les "je" respectifs ne parviennent qu'à présenter un aspect du "moi" et de ses relations avec son "vécu", le tableau reste forcément fragmentaire, susceptible aux corrections.

L'étude de l'inexprimable se poursuit dans "l'hallucination simple", la défamiliarisation systématique de la réalité:

> ... je voyais très-franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.
> (O, p230)

Presque toutes les images apparaissent dans une forme ou une autre dans de différents poèmes d'Illuminations,

prêtant foi à la théorie selon laquelle Rimbaud aurait déjà composé des poèmes en prose pendant son premier séjour à Londres. L'hallucination simple n'est qu'une étape dans la libération de l'imaginaire, elle s'accompagne de "l'hallucination des mots". Des combinaisons de mots inusuelles ébranlent davantage les associations conventionnelles. Un monde fictif en résulte qui finit par remplacer le contexte réel. Le passage suivant qui évoque le style d'Illuminations nous en donne la dramatisation:

> "Général, s'il reste un vieux canon sur tes remparts en ruines, bombarde-nous avec de blocs de terre sèche. Aux glaces des magasins splendides! dans les salons! Fais manger sa poussière à la ville. Oxyde les gargouilles. Emplis les boudoirs de poudre de rubis brûlante ..." (O, p230)

En présentant son expérience en forme d'une dramatisation le narrateur crée l'illusion du "je" antérieur hallucinant, ce qui résulte de nouveau en la fragmentation du "je". Le "je" antérieur et le "je" narrateur convergent dans ce petit poème en prose. Comme il s'agit d'une citation, cette présence du narrateur dans le récit diffère de celle de son intervention, déjà mentionnée (O, le moucheron...") par le point de vue adopté du narrateur. C'est en manipulant les voix de son "je" dans ses manifestations différentes que le narrateur parvient à créer une pluralité de voix sans ressortir au point de vue d'un autre. Ce subterfuge narratif lui permet en même temps de donner l'illustration de son "moi" divisé. Le dérèglement progressif et aliénant dont le narrateur

retrace l'évolution, atteint son paroxysme dans l'unification supposée avec la nature et la dissolution des rapports sociaux qui en découlent. Et bien que l'écart temporel entre le "je" antérieur et le narrateur se soit amoindri, l'écart psychologique est souligné par le ton ironique du narrateur:

> Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature. (O, p232)

Le "je" qui ressort de cette 'unification' se présente comme un présent éternel, libéré du passé et de l'avenir et en conséquence aussi de toute attache idéologique. Il n'est cependant qu'énonciation: "Je devins un opéra fabuleux ..." (O, p233). Confiné entièrement au moment à priori et a-temporel de sa propre fiction et entièrement soutenu par ce cadre, ce "je" s'approche le plus du "je" lyrique et n'est, en conséquence, que tonalité. Seulement ce "je" est en mesure d'accorder des identités et d'explorer des contextes possibles, comme si la réalité idéologique n'était qu'un état d'esprit: "Devant plusieurs hommes je causai tout haut avec un moment d'une de leurs vies." Mais ce faisant le "je" ne fait que juxtaposer deux cadres référentiels puisqu'un nouveau contexte idéologique découle de cette action. Nommer veut dire: encadrer, quel que soit le fond idéologique du discours. L'échec du "je" réside donc dans son incapacité de s'installer comme pure "parole". Sans contexte référentiel

extrinsèque et privé de destinataire, le discours du "je" retombe en plus forcément sur lui-même, formant un circuit hermétique dans lequel le "je" et "tu" se confondent (24). Sauf que pour Rimbaud il ne s'agit pas (encore) d'un exercice purement linguistique lui permettant d'épuiser les possibilités des pronoms et du présent (25). Le dérèglement n'est qu'une étape de l'apprentissage dans laquelle la vie est encore au service de l'art. Rimbaud recule devant la folie, évitant le sort d'"Ophélie" (26) ou celui des noyés du "Bateau ivre", deux exemples de poètes qui se sont laissés entraîner par la quête et qui, en conséquence, ont tout perdu. La quête de l'inconnu, telle que décrite par le narrateur se déroule très fidèlement selon le trajet annoncé dans la "Lettre à Demeny" (O, p346-352) dans laquelle Rimbaud en résume les étapes:

> Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit,-et le suprême Savant! -Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé. (O, p348)

C'est la quête de l'inconnu" et de sa "vérité", plutôt que cette vérité même qui est le but de l'entreprise rimbaldienne. Son recul devant la folie signifie toutefois

le retour à son contexte culturel dominé par "la morale ... la faiblesse de la cervelle" (O, p233). Reconnaissant qu'il se trouve aux "confins du monde" le narrateur, en suivant le modèle classique du pécheur, entrevoit le salut par la religion: "je voyais se lever la croix consolatrice. J'avais été condamné par l'arc-en-ciel". Symbole de l'espoir, l'arc-en-ciel ramène le narrateur à son éducation catholique et à la conscience du "mal". Son éducation religieuse et non seulement les limites physiques et langagières restreint l'exercice de la 'récréation', empêchant le narrateur d'assumer la liberté promise par la fiction:

> Le bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver: ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté. (O, p233)

Le contexte idéologique qui a donné lieu à l'entreprise est aussi la cause de sa défaite partielle. Quoique le retour à un degré zéro de la conscience s'avère impossible, les anciens délires fournissent des moyens d'explorer les définitions et contextes du "moi" possibles:

> Aucun des sophismes de la folie, -la folie qu'on enferme, -n'a été oublié par moi: je pourrais les redire tous, je tiens le système. (O, p233)

Après tant de fuites et de détours le narrateur découvre les limites de sa liberté; au lieu de signifier la fin, ceci lui permettra de trouver l'expression appropriée: "Cela c'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté".

(O, p234). La nouvelle poétique ressort paradoxalement de la conscience des contraintes individuelles plutôt que de l'illusion de la liberté totale. Elle trouve son origine dans la déchéance du nihilisme plutôt que d'en être la cause:

> Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! (O, p240)

Ni "l'amour réinventé", ni "la récréation" de la réalité n'ont mené à l'assouplissement des rapports du poète avec son contexte socio-moral. Il fallait cependant au narrateur toutes ces folies et distorsions de la réalité pour découvrir le poids de cette 'fatalité'. Il en résulte une vision qui selon Frye:

> ... is penetrating because it is so partial and distorted: it is truthful because it is falsified. To the Old Testament's question: "Where shall wisdom be found?" there is often only the New Testament's answer: "Well, not among the wise, at any rate". (27)

La quête de Rimbaud nous ramène non pas à l'évidence des réponses mais à la singularité des questions sur lesquelles cette quête est basée. C'est en défamiliarisant les conditions de son contexte idéologique et culturel que le narrateur parvient à jeter une lumière nouvelle sur ces conditions. La perception du narrateur de sa "vérité" découle de ce que Frye appelle "rescued fragments" d'une vie brisée (28). Après avoir exploré les limites de son autonomie personnelle à l'intérieur de son contexte

culturel, le narrateur se sert de ses expériences pour préparer son adaptation à son contexte culturel. Comme la quête constituait le but de l'entreprise, ce seront les éléments de cette quête qui guideront l'orientation dans le monde qui ressort de la dernière étape vers un "moi" moderne dont il sera question dans les derniers textes.

NOTES

1. Frye 11.

Gusdorf 45.

2. Nous avons choisi d'utiliser ici la terminologie de Gérard Genette, Figures III (Paris: éd. du Sueil, 1972) 72. "Histoire" comme "le contenu narratif" et "narration" pour "l'acte producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place". Nous avons employé le terme "récit" qualifié par Genette comme "énoncé, discours ou texte narratif lui-même" dans un sens un peu plus large jusqu'à présent.

3. A part les nombreuses biographies des deux poètes et des éditions annotées de leur poésie il faudra aussi mentionner le chapitre "Visions of violence-Rimbaud and Verlaine" de Paul Schmidt dans Homosexuality and French Literature, Cultural Contexts, Critical Texts, ed. G. Stambolian and E. Marks (London: Cornell UP, 1979) 229-41, surtout pour le contrôle exercé par Rimbaud, l'asservissement de Verlaine et la violence qui a marquée cette liaison.

4. Beaucoup plus tard Verlaine dans son poème "Laeti et Errabundi" glorifie la marginalité socio-morale du couple:

> Le roman de vivre à deux hommes (41)
> ---
> L'envie aux yeux de basilic
> Censurait ce mode d'écot

Nous dînions du blâme public
Et soupions du même fricot. (45-8)

Scandaleux sans savoir pourquoi
(Peut-être que c'était trop beau) (53-4)

Coi dans l'orgueil d'être plus libres
Que les plus libres de ce monde
Sourd aux gros mots de tous les calibres,
Inaccessible au rire immonde. (57-61)

Oeuvres poétiques de Verlaine, éd. de Jacques Robichez (Paris: Garnier, 1969) 480.

5. Rimbaud ne représenterait que la force, Verlaine que la faiblesse. Marcel Ruff dans Rimbaud, l'homme et l'oeuvre (Paris: Hatier, 1968) 171-75. a dépisté certaines inconsistences de datation qui excluent l'identification de Verlaine avec la "Vierge", notamment le fait que le texte est écrit après la rupture avec Rimbaud. D'autre part l'identité ambiguë du "satanique docteur" dans "Vagabonds" et de la voix narrative des discours direct dans le même poème mettent en garde contre une identification hâtive.

6. Ruff 171-75.

7. Marc Eigeldinger de sa part défend dans son article "L'anomie dans Une saison en enfer," Romantisme 27 (1980): 3-14, le point de vue de Claudel qui y voit la parabole de l'animus et de l'anima. La conclusion "Drôle de ménage " s'interprèterait comme "une figuration de la dualité ontologique des actants qui habitent le moi".

8. Philippe Lejeune, Je est un autre (Paris: éd. du Seuil, 1980) 62.

9. La "Vierge" présente le côté féminin, le côté dominé. Qu'il s'agisse de Verlaine ou de la conscience divisée de Rimbaud vis à vis sa propre homosexualité, importe peu.

10. Genette 259-60.

11. Genette 260.

12. Jacques Plessen, Promenade et Poésie, L'expérience de la marche et du mouvement dans l'oeuvre de Rimbaud (La Haye: Mouton, 1967) 231.

13. Emile Benveniste, Problèmes de Linguistique générale (Paris: Gallimard, 1966) 259.

14. cf. Jonathan Culler, Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature (Ithaca: Cornell UP, 1975) 164-70.

15. Genette 214.

16. Cela mènerait trop loin ici que de montrer l'influence des précurseurs de Rimbaud sur sa poésie antérieure et sur son désir de les émaner dans son double défi "trouver une langue" et "découvrir l'inconnu".

17. Dans sa "Lettre à Demeny" (O, p246-51) Rimbaud nomme Albert Mérat et Paul Verlaine comme les seuls poètes méritants ce titre.

18. Karin Dillman dans son analyse de la lettre à Izambard dans The Subject in Rimbaud, from Self to Je (New York: Lang, 1984) 13-42 montre l'importance de la focalisation divergente de Rimbaud: "Izambard is accused

of seeing in his principle only subjective poetry, Rimbaud sees objective poetry in that same principle. The difference is the seeing subject -Izambard's view is determined by his position within the system."

19. Wing 53. :"Second is the claim to have invented a new language which would effectively overcome not only the arbitrary relation between signifier and signified, that very difference which makes meaning possible, but would also conflate the referent with the sign."

20. Culler 164-70.

21. Oisive jeunesse
A tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.
Ah! Que le temps vienne
Où les coeurs s'éprennent.

Je me suis dit : laisse,
Et qu'on ne te voie :
Et sans la promesse
De plus hautes joies.
Que rien ne t'arrête,
Auguste retraite.

22. Ah! Mille veuvages
De la si pauvre âme
Qui n'a que l'image
De la Notre-Dame!
Est-ce qu'on prie
La Vierge Marie?

23. note de Suzanne Bernard, Oeuvres 439,

24. Benveniste cité par Allan Thiher, Words in Reflexion (Chicago: The U of Chicago P, 1984) 137.

25. Thiher 121-55. Le chapitre "Voices" a servi de modèle pour notre analyse.

26. Dans le poème du même titre Ophélie est "l'en-

fant, par un fleuve emporté! ... , C'est que la voix des mers folles, immense râle,/ Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux".

27. Frye 9. Dans ce même passage l'auteur mentionne aussi Baudelaire, Holderlin, Kierkegaard, Nietzsche et Dostoevsky.

28. Frye 9.

CHAPITRE 4

LA CONSCIENCE MODERNE

> ...modern autobiography can be said to occupy a place between losing and finding, a liminal space where what has been lost can only be recalled and what might be possible, only anticipated.
>
> Janet Varner Gunn (1)

Tandis que le narrateur s'est concentré sur son aliénation surtout sociale et culturelle dans "Mauvais sang" et sur l'échec d'un contexte post-idéologique dans les deux "Délires", à partir de "l'Impossible", il tente de se redresser vis à vis ce sens de perte et de se retrouver une orientation qui lui permettra de s'adapter au monde moderne. En exprimant son étonnement envers sa propre jobarderie le narrateur se distancie de son passé et du "je" antérieur:

> Ah! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre surnaturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants, fier de n'avoir ni pays, ni amis, quelle sottise c'était. -Et je m'en aperçois seulement! ("l'Impossible", O, p235)

Ce dédain forme en même temps une carapace contre la nostalgie, l'illusion de pouvoir renverser le trajectoire temporel et se créer un "Eden" à distance (2). Le redressement devra forcément commencer avec les rapports rompus avec "l'autre" sans lequel il n'y a pas de conscience possible (3). En conséquence le rôle du "je" narrant et le caractère du récit rétrospectif changent.

D'un texte à l'autre le "je" narrant, en manipulant le récit rétrospectif et les passages de dramatisation, donne un aperçu fragmentaire du "je" narré (4) et de ses relations socio-morales. Dans les textes précédents les nombreuses apostrophes, les exclamations et les commentaires ironiques, généralement précédés d'un tiret, bien que marques d'une distanciation mentale et temporelle, ne mettent en danger ni la relation linéaire entre énonciateur et "personnages", ni l'écart temporel. Ce qui en résulte est un jeu de voix, voix qui sont à la fois auto-suffisantes en ce qu'elles créent des fragments indépendants et contigues, en complétant, questionnant ou contredisant des fragments précédents. Malgré cette pluralité de la voix narrative il n'y a pas de portrait complet ni du "je" narrateur, ni du "je" héros, mais plutôt un entassement d'"illuminations" des situations conflictuelles. Bien qu'il existe des moments de doute quant à sa perspective ou à ses intentions, le rôle du narrateur reste plus ou moins constant: il forme le fil conducteur du trajectoire à travers "l'enfer". A partir de "l'Impossible" toutefois le "je" narrateur se fragmente par moments en "nous", créant une véritable confusion de rôles et de destinataire. Les sous-entendues du passage suivant ne semblent concerner que le narrateur lui-même:

> -J'ai eu raison de mépriser ces bonshommes qui ne perdraient pas l'occasion d'une caresse, parasites

> de la propreté et de la santé de nos femmes, aujourd'hui qu'elles sont si peu d'accord avec nous.
> ("l'Impossible", O, p235)

A quels "bonshommes" réfère l'adjectif démonstratif? Le texte ne fournit aucun antécédent et la proposition relative ne fait qu'accentuer l'indétermination: le conditionnel fonctionne comme un jugement de valeur bien qu'il s'agisse d'une hypothèse. Qui est, ou qui sont d'ailleurs les destinatrices de la"caresse"? L'ordre syntaxique le laisse en suspens puisque "caresse" ne se rapporte pas nécessairement à "nos femmes". S'agit-il même du sexe féminin? Nulle part ailleurs dans le recueil le narrateur ne s'en occupe, ayant dénoncé l'hétérosexualité. Ailleurs il présente le féminin comme le côté assujetti, l'espoir déçu ("Vierge folle", "Adieu"). Plus problématique encore est la transition abrupte de "je" à "nous", indiquant une appartenance sociale quelconque. Ou s'agit-il plutôt d'un "nous de modestie", servant à éviter un accent trop fort sur le "je" narrateur (6). Dans ce cas l'opposition vient du côté des "autres" et résulte d'une perte de pouvoir du "je-nous" et tout le passage forme l'aveu cryptique d'un échec. Mais à qui s'adresse cet aveu et quelle en est la valeur informative? L'indétermination du destinataire rend aussi possible un "nous de société", employé familiairement pour édulcorer un reproche. Mais pourquoi ce souci de bienveillance, absent partout ailleurs? L'explication

offerte ("Je m'explique." O, p235) brouille davantage les relations entre "je" énonciateur et "je" personnage, et par extension les optiques adoptées antérieurement par le narrateur:

> Hier encore, je soupirais: "Ciel! sommes-nous assez de damnés ici-bas! Moi j'ai tant de temps déjà dans leur troupe! Je les connais tous. Nous nous reconnaissons toujours; nous nous dégoûtons. La charité nous est inconnue. Mais nous sommes polis; nos relations avec le monde sont très convenables." Est-ce étonnant? Le monde! les marchands, les naïfs! -Nous ne sommes pas déshonorés. -Mais les élus, comment nous recevraient-ils? Or il y a des gens hargneux et joyeux, de faux élus, puisqu'il nous faut de l'audace ou de l'humilité pour les aborder. Ce sont les seuls élus. Ce ne sont pas des bénisseurs! (O, p235)

En apparence il s'agit de l'ancien écart moi-société, développé dans les premières phrases. Sauf que cette fois-ci le pluriel des adjectifs exclut un "nous de modestie" ou "de société". Au moins deux groupes de "damnés" s'opposent ici l'un à l'autre et séparément au "monde". L'écart temporel ("hier encore") rend cette pluralité doublement ambiguë puisqu'il n'y a pas d'antécédent dans les récits rétrospectifs qui la justifie. De plus, le narrateur, en intégrant ce "nous" dans le méta-commentaire, efface tous les écarts entre énonciateur et "personnage", antérieur ou actuel. Un être social en résulte dont le développement chronologique a été escamoté, ce qui soulève des questions quant à son rôle dans le récit et à son espace historique, principe fondamental de la confession et de l'autobiographie. L'emploi inconsistant de "nous" le présente en porte-à-faux: les passages où ce "nous" paraît se trouvent

au sein des récits rétrospectifs ou des commentaires à la première personne. Ne s'agit-il pas plutôt d'une superchérie? Le "nous" est aussi contradictoire que les "faux élus ... les seuls élus". La concession superficielle signifie une ouverture, permettant au narrateur une nouvelle perspective sur ses arguments antérieurs, sans être forcé de les réfuter ou de sacrifier son intégrité. Au contraire, l'état initial se transforme en valeur: "nous ne sommes pas déshonorés" fait, à travers les textes écho à "moi, je suis intact et ça m'est égal" ("Mauvais sang, O, p213). Par truchement du "nous" le narrateur parvient à rétablir le contact avec les discours idéologiques, rejetés et ensuite laissés en limbes depuis "Mauvais sang". Cette fois-ci l'accent sera mis sur la nature paradoxale de son contexte culturel, origine de des "divagations spirituelles" (O, p236):

> ... -je vois que mes malaises viennent de ne m'être pas figuré assez tôt que nous sommes à l'Occident. Les marais occidentaux! (O, p235)

Le contexte semble favoriser un "nous" général, englobant tous les participants au récit, y inclus les destinataires. De même dans le commentaire analogue:

> N'est-ce pas parce que nous cultivons la brume! Nous mangeons la fièvre avec nos légumes aqueux. Et l'ivrognerie! et le tabac! et l'ignorance! et les dévouements! ... Pourquoi un monde moderne si de pareils poisons s'inventent! (O, p236)

L'ironie du passage découle du heurt entre les "vices" et la promesse de progrès sous-jacente au "monde moderne".

Dans "Mauvais sang" le narrateur a montré la nature contradictoire du monde moderne qui en changeant ajoute à ses paradoxes:

> Oh! la science! On a tout repris. Pour le corps et pour l'âme, -le viatique, -on a la médecine et la philosophie, -les remèdes de bonnes femmes et les chansons populaires arrangés. Et les divertissements des princes et les jeux qu'ils interdisaient! Géographie, cosmographie, mécanique, chimie! ...
>
> La science, la nouvelle noblesse! Le progrès. Le monde marche! Pourquoi ne tournerait-il pas?
>
> C'est la vision des nombres. Nous allons à l'Esprit. C'est très certain, ... (O, p214)

Dans "l'Impossible" il s'agit cependant des "vices" dont le narrateur s'est servi pour tester les limites de sa liberté, des substances ou des comportements qui facilitent la fuite devant la réalité. La voix passive "s'inventent" donne un aspect universel à cette action. "Ignorance et dévouements", antithèses de l'hégémonie de l'esprit ("M. Prud'homme") mènent à leur tour à l'illusion de l'autonomie individuelle, enfermant le narrateur et son auditoire dans un cercle vicieux. Comme il a déjà souligné maintes fois, le narrateur ne parvient pas à se défaire de son éducation, les contradictions en jeu dans les mythes socio-religieux se réflètent forcément au niveau individuel, héritier des paradoxes de la modernité. L'appartenance sociale, indiquée par l'emploi du pronom "nous" est dès lors justifiée et consolidée par un fond commun, un fond qui exclut à priori à la fois l'adhésion et la dissidence totales du narrateur.

Sans qu'aucune raison soit donnée pour ce changement, quelle en est la valeur? A quoi bon élaborer sur des conflits entre individu et société dans "Mauvais sang" si l'atténuation de ces mêmes conflits n'est pas envisagée? Ou se peut-il que le narrateur, en se servant du pronom "nous" ait aussi changer "le contrat de lecture" (7)? Dans les textes précédents le lecteur participait aux scènes en spectateur, à aucun moment ne faisait-il partie du récit. Non seulement le rôle social du "je" se trouve changé par le "nous", le lecteur en se sentant impliqué, peut-être même à tort, est tiré dans les arguments qui le concernent dorénavant directement, même lorsque les commentaires ne s'adressent pas spécifiquement à "nous":

> -Mais n'y a-t-il pas un supplice réel en ce que, depuis cette déclaration de la science, le christianisme, l'homme se joue, se prouve les évidences, se gonfle du plaisir de répéter ces preuves et ne vit que comme cela! (O, p236)

ou encore lorsque le statut social de "nous" est douteux:

> Mon esprit, prends garde. Pas de partis de salut violents. Exerce-toi! -Ah! la science ne va pas assez vite pour nous! (O, p236)

S'agit-il de la relation "moi et mon esprit" dans ce passage? L'exclamation, séparée d'un tiret de cette unité, indice partout ailleurs d'une distanciation, peut aussi inclure une tierce personne: le destinataire du récit. Il se peut que ce "nous" ne soit qu'un subterfuge purement linguistique, mais c'est un subterfuge qui permet au narrateur de montrer l'enfermement auquel les discours idéo-

logiques vouent le sujet et, par extension, la collectivité. Quoiqu'uniques, les expériences du narrateur renvoient aux conditions générales, elles forment maintenant le prisme à travers lequel la modernité se réflète. En littérature, note Stephen Spender, l'aspect purement autobiographique se transforme:

> It is no longer the writer's own experience: it becomes everyone's. He is no longer writing about himself: he is writing about life. He creates it, not as an object that is already familiar and observed, as he is observed by others, but as a new and revealing object, growing out of and beyond observation. (8)

La nature fragmentaire et contradictoire du récit permet au narrateur d'illustrer la problématique en question: en s'exhibant dans des manifestations différentes de son "moi" à travers cette quête d'une orientation appropriée dans le monde, le narrateur donne le "moi" divisé par les paradoxes en spectacle. Ce faisant il défamiliarise son contexte socio-idéologique, incitant son auditoire à le voir dans une lumière nouvelle. Le narrateur rimbaldien s'est lancé un double défi: familiariser son auditoire avec sa quête, tout en défmiliarisant le contexte familier. En même temps cette fragmentation du "moi" empêche l'illusion inhérente à l'entreprise autobiographique: l'illusion de pouvoir se créer une conscience autonome et unique qui serait le "moi" final ("Mon esprit prends garde. Pas de partis de salut violents"). La conscience rimbaldienne telle que présentée par la suite est, au contraire "relatif à", un "moi" qui se

méfie des illusions et se met sans cesse en question.

La nature paradoxale de la modernité serait attribuable au christianisme ("source de mes divagations spirituelles", O, p236). En promouvant le "salut" le christianisme se présente en premier chef comme une idéologie libératrice. La promesse de la rédemption mène à la fois à une plus grande confiance dans l'homme (... l'homme se joue, se prouve ces évidences") et à la certitude de sa dépendance. Dès le départ le chrétien est ainsi prédestiné à une existence paradoxale: son conditionnement religieux, tout en insistant sur son imperfection lui offre l'illusion d'une utopie possible. Mais dès le moment où il commence à poursuivre l'illusion par lui-même il est ramené à la conscience de ses limites: "S'il [mon esprit] avait toujours été bien éveillé, je voguerais en pleine sagesse" (O, p237). Il s'ensuit que le refus de la libération par le salut entraîne la damnation, ce qui se traduit premièrement dans la conscience de l'aliénation du contexte idéologique. La conscience des limites, entièrement due à l'éducation finit par asservir le narrateur: "Par l'esprit on va à Dieu. Déchirante infortune" (O, p237). Ainsi perçu le christianisme est un système divisant plutôt qu'un ordre unifiant. Comme nous avons déjà vu dans "Mauvais sang" l'idéologie de la productivité, justifiée par l'idéologie chrétienne, ne parvient

pas non plus à libérer la société: "Et pourtant les cadavres des méchants et des fainéants tombent sur le coeur des autres" ("l'Eclair", O,p237). Tandis que celui qui justifie son existence par le "travail" , "l'action ce cher point du monde" ("Mauvais sang, O, p218) se nourrit de l'illusion de participer au but télélogique de l'humanité, le "fainéant" ne peut justifier son attitude que par rapport à cette illusion:

> Et nous existerons en nous amusant, en rêvant amours monstres et univers fantastiques, en nous plaignant et en querellant les apparences du monde, saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, -prêtre!
> ("l'Eclair", O, p238)

Mais puisque le narrateur est victime de l'endoctrinement religieux, chaque fuite aboutira à une confrontation inévitable avec sa conscience formée par cet endoctrinement:

> -prêtre! Sur mon lit d'hôpital, l'odeur de l'encens m'est revenue si puissante; gardien des aromates sacrés, confesseur, martyr... (O, p238)

Le narrateur fera toujours partie du "vrai royaume des enfants de Cham" ("Mauvais sang", O, p217), vivant dans la certitude des confrontations avec le "canon" (O, p217). La liberté totale par moyen de l'évasion dans la fiction ne constitue qu'une variation de la même illusion:

> J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée! (O, p240)

Toute action se fonderait alors sur une illusion, permise et encouragée même par l'idéologie chrétienne: "C'était

bien l'enfer; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes" ("Matin", O, p239). Le 'nouvel ordre', sans être un échec, ne constituait qu'un sursis devant la "vérité", mais cet ordre ne peut plus être remplacé de par les lois idéologiques: ayant fait le tour de ses limites, le narrateur se voit forcé de s'armer contre les illusions:

> Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer - les premiers! -Noël sur la terre! (O, p239)

L'homme moderne est donc dès le départ, asservi à son conditionnement culturel: "Esclaves, ne maudissons pas la vie" (O, p239). Mais ce même conditionnement culturel empêche une attitude passive envers cet esclavage. Le "travail nouveau", "la sagesse nouvelle" constituent avant tout une prise de position, une adaptation continuelle aux idéologies: "Il faut être absolument moderne."

Mais que veut dire "être moderne"? Le narrateur refuse une identité définie et déterminée par les conditions historiques et idéologiques, tout en se rendant compte qu'il est le produit de son conditionnement culturel. Puisqu'il ne peut pas échapper aux paradoxes inhérents au milieu idéologique, ces paradoxes formeront l'essence même de son identité. Tout en sachant qu'il ne peut pas se libérer, il continue à faire face à la situa-

tion et à croire que ceci est possible: "Car je puis dire que la victoire m'est acquise..." ("Adieu", O, p241). "Etre moderne" implique "un combat spirituel" (O, p241), la lutte permanente contre la tendance à se faire des illusions: "Point de cantiques; tenir le pas gagné" (O, p241). Cette attitude empêche en plus l'attendrissement sur soi-même et sur son sort qui ne formeraient qu'une autre illusion. Le "je" comme sujet, comme centre de l'action, doit de toute évidence disparaître. Il s'ensuit que le "je" cherchera dorénavant à être "moderne", glosé par le Petit Robert comme: "Qui est du temps de celui qui parle ou d'une époque relativement récente". Le "je" moderne s'apparente ainsi au "je" linguistique en ce qu'il ne renvoie pas en premier lieu à une référence matérielle, mais à un moment. Puisque le "je" égale "moderne" et n'est que moment, il est trop éphémère et trop instable pour acquérir sa propre temporalité. Le "je" qui se manifeste dans ces récits autobiographiques toutefois se compose d'un entassement de "moments d'énonciations" qui ensemble finiront par former son "histoire", sa temporalité. Cette espace historique ne se laisse plus définir par le sujet qui l'occupe, mais par une attitude distanciante. Le "je" qui se veut "moderne" ne peut plus dès lors se définir par rapport à son propre passé, mais seulement par rapport à son contexte idéologique actuel et à tous les paradoxes

qui en découlent. Il faut en plus "être absolument moderne", être seulement de son époque, ce qui exclut même la possibilité de l'illusion d'un avenir différent. "Etre moderne" signifie à la longue un cercle vicieux dans lequel le "je" s'enferme, prêt à répéter ad infinitum les mêmes paradoxes.

NOTES

1. Janet Varner Gunn, Autobiography, towards a poetics of experience (Philadelphia: The U of Pensylvania P, 1982) 137.

2. Gunn 137-38.

3. Gunn 134-38.

4. Genette 259-60. L'auteur souligne en plus la supériorité condescendante du "Je" narrant envers le "je" narré dans Proust, une différence qui s'atténue au fur et à mesure que les deux se rejoignent dans le temps et l'expérience. Il s'agit d'un écart qui découle du fait que le "je" narrant sait déjà ce que le héros n'apprend que progressivement.

5. Notamment dans "Nuit de l'enfer" et "Vierge folle".

6. Grévisse, Le Bon Usage (Gembloux: Duculot, 1975) §494-95. Le "nous de modestie" serait seulement reconnaissable s'il y avait un participe passé sans accord du pluriel. Ceci est aussi le cas avec le "nous de société" qui se caractérise par le nous singulier+ sujet complementaire. L'indétermination du passage découle de l'absence de cette marque de distinction et de l'imprécision de "nos femmes".

7. Terme emprunté à Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)" 421-22.

8. Stephen Spender, "Confession and Autobiography," Autobiography: Essays Theoretical and Critical ed. James

Olney (Princeton: Princeton UP, 1980) 117.

CONCLUSION

> ... quelle illusion de croire qu'on peut dire la vérité, et de croire qu'on a une existence individuelle et autonome!... comment peut-on penser que dans l'autobiographie c'est la vie vécue qui produit le texte, alors que c'est le texte qui produit la vie! ... (1)

Ces remarques sceptiques adressées aux autobiographes en général, s'appliquent particulièrement à Une saison. Qualifié euphémiquement par le critique John Houston comme "a somewhat stylized autobiography" (2), ce recueil montre les difficultés auxquelles fait face le "je" en quête de son identité. Nulle part dans le récit le narrateur ne prétend être en pleine possession de "la" vérité, ayant indiqué au contraire que le mobile de son entreprise est de dégager "sa" vérité à travers ses expériences de vie récupérées: "Or, tout dernièrement ... j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien", (O, p211). Bien que la réponse finale du narrateur rejoigne les remarques sceptiques citées ci-dessus, sa quête se fonde sur la question: "Comment ne pas croire à une existence individuelle et autonome?" La question initiale découle inévitablement de l'aliénation ressentie à l'intérieur de son contexte culturel, ce qui entraîne sa "fuite" ("Je me suis enfui." (O, p211). Mais c'est en cherchant à s'éloigner de son contexte culturel et idéologique que le

narrateur en découvre l'emprise sur lui. Plutôt que d'une fuite réelle il s'agit de sa quête d'une orientation dans le monde, présentée dans "Mauvais sang" comme l'analyse rigoureuse de son conditionnement culturel. Un contexte pré-idéologique ("les ancêtres gaulois") ou a-idéologique ("l'évasion par la fiction") étant à priori exclu, le narrateur cherche à se créer un espace post-idéologique en explorant la périphérie de son contexte socio-moral, dont il décrit l'expérience dans les deux "Délires". Comme le préfixe "post" indique déjà, cette tentative est "relatif à" et se fonde sur le modèle existant, même lorsqu'il s'agit d'une révolte contre ce modèle. L'écart entre les aspirations du "je" et la réalité extrinsèque s'en trouve agrandi et mène forcément à un point culminant, la folie menaçante. L'aliénation comme orientation ne signifie toutefois pas une fin en soi, mais forme le point de départ, annoncé par le retour en arrière dans "Alchimie" et la conclusion: "Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté." (O, p234). C'est à partir de "l'Impossible" seulement que l'échec de la quête d'une identité autonome est explorée. Mais cet échec s'annonce dès le départ de l'examen du contexte idéologique dans "Mauvais sang". Même si les signes de cet échec étaient évidents lorsque le "je" vivait son expérience, celui-ci n'était pas en mesure d'en juger l'importance pour son identité à l'époque. En faisant la sélection des éléments et en

les organisant dans son récit, l'autobiographe se crée une vie qui diffère sensiblement de celle qu'il a vécue. Sa "vérité" se révèle au fur et à mesure dans son récit. Ceci est particulièrement vrai pour le narrateur rimbaldien qui découvre à son tour l'impossibilité de s'échapper au déterminisme historique. Sa conscience, et par conséquent son orientation dans le monde, découle entièrement de l'endoctrinement socio-religieux subi dans son contexte historique. Il se voit ainsi le produit des "marais occidentaux" ("l'Impossible", O, p235), d'un environnement caractérisé par les "superstitions" ("Matin", O, p239), les illusions inhérentes aux idéologies occidentales. Bien que le narrateur n'arrive pas à s'en défaire, ne pouvant pas dépasser sa propre conscience, "ces quelques hideux feuillets" lui permettent de s'adapter aux situations conflictuelles. N'ayant pas su s'assurer du libre arbitre dans le salut sur le plan théologique, il en découvre la possibilité dans le contexte laïc : être "absolument moderne" est à la fois une condition prédestinée et un choix. Quoique le narrateur ne puisse changer ni son contexte historique et idéologique, ni sa conscience formée par ce contexte, il peut choisir de ne pas être dupe des illusions sur lesquelles son contexte idéologique se fonde. Être moderne signifie alors être aux aguets des paradoxes en jeu à la fois dans la conscience individuelle et dans le contexte idéologique, sans autre but que de démontrer ces paradoxes.

Mais en quoi cette orientation diffère-t-elle de la démarche décrite dans "Mauvais sang"? Cette question, autant que la réponse fournie par "Adieu", est exemplaire de la nature paradoxale du "moi" moderne d'après Rimbaud. C'est en cherchant son "moi" dans ses manifestations dans le monde que le narrateur découvre sa nature paradoxale. Mais cette quête se fonde déjà sur un paradoxe, puisque c'est le paradoxe initial de se trouver enchaîné en dépit des efforts acharnés de se libérer, qui donne lieu à cette quête. La démarche du narrateur correspond ainsi parfaitement à celle du chrétien à la recherche de Dieu; c'est la connaissance initiale de Dieu qui pousse l'être humain à le chercher, et c'est sa quête qui le lui révèle. Chercher Dieu, c'est l'avoir trouvé, un cercle vicieux. Il en est de même pour le "moi" moderne à la recherche de son identité, affirmant encore une fois l'empire de l'endoctrinement religieux sur le narrateur autobiographe. Il y a toutefois une différence importante: le manque d'une fin téléologique vers laquelle la quête se dirige. L'orientation adoptée du narrateur constitue une fin en soi: "il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps ("Adieu", O, p241). Le "moi" moderne se veut rigoureusement ancré dans l'ici-maintenant de son contexte, sans aucune illusion de changements fondamentaux. Pour le narrateur rimbaldien aussi "le monde n'a pas d'âge. L'humanité se déplace, simplement." (O,

p236). L'histoire telle quelle lui importe peu, mais le narrateur rimbaldien refuse de se définir par le contexte étroit de son époque, bien qu'il s'y situe, ne voyant dans cette époque que la perpétuation des paradoxes anciens. La notion d'évolution ou de progression s'avère aussi une illusion. En se voulant "absolument moderne", le narrateur assume donc un "moi" qui se veut une orientation plutôt qu'une identité finie, son "moi" s'installe dès le départ comme processus infini.

NOTES

1. Remarques anonymes, citées par Philippe Lejeune dans son article "Le pacte autobiographique (bis)", Poétique 56 (1983): 426.

2. John P. Houston, Patterns of Thought in Rimbaud and Mallarmé (Lexington, Ky.: French Forum, Publishers, 1986) 47.

BIBLIOGRAPHIE

1. Editions du texte de Rimbaud.

Oeuvres. Sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes et notes par S. Bernard. Paris: Garnier, 1961, coll. "Classiques Garnier". Edition revue et corrigée par A. Guyaux, 1981.

Rimbaud, Oeuvres Poétiques. Chronologie et préface par M. Décaudin. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871), éditées et commentées par G. Schaeffer, avec une introduction "La Voyance avant Rimbaud" par M. Eigeldinger. Genève: Droz-Minard, 1975, "Textes littéraires français".

2. Etudes sur Rimbaud.

Bayo, Gérard. "Rimbaud: Une saison dans les limbes", Rimbaud vivant 23 (1984): 27-31.

--- Rimbaud, Arthur. Troyes: Librairie Bleue, 1987.

Bays, Gwendolyn. "The Orphic vision of Nerval, Baudelaire and Rimbaud." Yearbook of Comparative Criticism 4 (1971): 81-93.

Beaudry, Jean-Louis. "Le texte de Rimbaud." Tel Quel 35 (automne 1968): 46-63, et Tel Quel 36 (hiver 1969):

33-53.

Bonnefoy, Yves. Rimbaud par lui-même. Paris: éd. du Seuil, 1961.

Briet, Suzanne. "La Bible dans l'oeuvre de Rimbaud." Etudes rimbaldiennes 1 (1968): 87-129.

--- (Dupuy-Briet). Madame Rimbaud; essai de biographie, suivi de la correspondance de Vitalie Rimbaud-Cuif dont treize lettres inédites. Paris: Minard, 1968.

Brunel, Pierre. Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre. Seyssel: Champ Vallon, 1983.

Chadwick, Charles. Rimbaud. London: The Athlone Press, 1973.

Cohn, Robert Greer. The Poetry of Rimbaud. Princeton N.J.: Princeton UP, 1973.

Davies, Margaret. "Une saison en enfer." La Revue des Lettres modernes 370-3 (1973): 17-40.

--- Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud, analyse du texte. Paris: Minard, 1975, "coll. Lettres Modernes."

Dillman, Karin J. The Subject in Rimbaud, from Self to "Je". New York: P. Lang, 1984.

Ehrhardt, Jean-Luc. "Quelques manifestations de l'écriture autobiographique dans Une saison en enfer." Rimbaud vivant 2 (1973): 17-22.

Eigeldinger, Marc. "L'anomie dans Une saison en enfer." Romantisme 27 (1980): 5-14.

Etiemble, René. Rimbaud, système solaire ou trou noir?.

Paris: PUF, 1984.

Felman, Shoshana. "Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud." Littérature 11 (1973): 3-21.

Fowlie, Wallace. Rimbaud. Chicago: Chicago UP, 1967.

Frohock, W.M. Rimbaud's Poetic Practice. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1963.

Guyaux, André. "L'autre et le rêve." Cahiers de l'Association internationale des études françaises 36 (mai 1984): 223-38.

--- Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud. Neuchâtel: la Braconnière, 1985.

Hackett, Cecil G. "Une saison en enfer - Frénésie et structure." La Revue des Lettres modernes 370-3 (1973): 7-17.

--- Rimbaud, a Critical Introduction. Cambridge: Cambridge UP, 1981.

Houston, John P. Patterns of Thought in Rimbaud and Mallarmé. Lexington Ky.: French Forum, 1986.

Jutrin, Monique. "Parole et Silence dans Une saison en enfer, l'expérience du "moi" divisé." Revue des Lettres modernes 445-9 (1976): 7-23.

Kittang, Atle. Discours et Jeu. Bergen: Universitetsforlaget, 1975.

Lalande, Françoise. Madame Rimbaud. Paris: Presses de la Renaissance, 1987.

Lapeyre, Paule. Le vertige de Rimbaud, clé d'une percep-

tion poétique. Neuchâtel: la Braconnière, 1981.

Lilti, A.M. "Essai d'analyse structurale d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud." Langages 31 (1973): 112-26.

Nakaji, Yoshikazu. Combat spirituel ou immense dérision? Paris: Corti, 1987.

Peschel, Enid R. Flux and Reflux: Ambivalence in the Poems of Arthur Rimbaud. Genève: Droz, 1977.

Plessen, Jacques. Promenade et poésie, l'expérience de la marche et du mouvement dans l'oeuvre de Rimbaud. La Haye: Mouton, 1967.

Poulet, Georges. La pdésie éclatée: Baudelaire-Rimbaud. Paris: PUF, 1980.

Ruff, Marcel. Rimbaud, l'homme et l'oeuvre. Paris: Hatier, 1968.

Russel, Charles. Poets, Prophets & Revolutionaries, the Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism. New York: Oxford UP, 1985.

Starkie, Enid. Arthur Rimbaud. Norfolk: James Laughlin, 1961.

Underwood, V.P. Rimbaud et l'Angleterre. Paris: Nizet, 1976.

Verbeek, Ernst. Arthur Rimbaud, een pathographie. Amsterdam: Swets en Zeitlinger, 1957.

REVUES - PERIODIQUES - BULLETINS

Europe, mai-juin 1973.

Littérature, octobre 1973.

Minute d'éveil: Rimbaud maintenant. C.D.U. et SEDES, 1984.

Rimbaud à neuf dans Revue des Sciences humaines, 1er trimestre 1984. Articles réunis par J.L. Steinmetz.

Parade Sauvage : Revue d'études rimbaldiennes. (Musée - Bibbliothèque Rimbaud, Charleville-Mézières, revue n. 1 et bulletin n. 1 parus 1984-1985.

ETUDES CONSACREES A L'AUTOBIOGRAPHIE

Bruss, Elizabeth. "L'autobiographie considérée comme acte littéraire." Poétique 17 (1974): 14-25.

Gunn, Janet V. Autobiography: Toward a Poetics of Experience. Philadelphia: U of Pensylvania P, 1982.

Jay, Paul. Being in the Text: Self-Representations from Wordsworth to Roland Barthes. Ithaca NY: Cornell UP, 1984.

Lejeune, Philippe. "Le pacte autobiographique." Poétique 14 (1973): 137-62.

---- Je est un autre. Paris: éd. du Seuil, 1980.

--- "Le pacte autobiographique (bis)." Poétique 56 (1983): 416-32.

--- Moi aussi. Paris: éd. du Seuil, 1986.

Lemay, Georges. L'Autobiographie. Paris: PUF, 1979.

Olney, J. ed. Autobiography: Essais Theoretical and Critical. Princeton: Princeton UP, 1980.

Pascal, Roy. Design and Truth in Autobiography. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1960.

Vance, Eugene. "Le Moi comme langage: Saint Augustin et l'Autobiographie." Poétique 14 (1973): 163-77.

Wing, Nathaniel. "The Autobiography as Rhetoric. On reading Rimbaud's Une saison en enfer." French Forum 9 (1984): 42-58.

OUVRAGES DIVERS

Benveniste, Emile. Problèmes de Linguistique générale. Paris: Gallimard, 1966.

Bernard, Suzanne. Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris: Nizet, 1959.

Bloom, Harold. The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry. 2nd ed. New York: Oxford UP, 1975.

Breuer, Rolf. "Irony, Literature and Schizophrenia." New Literary History 12 (1980-81): 107-18.

Caws, Mary-Ann and Hermine Riffaterre eds. The Prose Poem in France, Theory and Practice. New York: Columbia UP, 1983.

Culler, Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralism,

and the Study of Literature. Ithaca NY: Cornell UP, 1975.

--- The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca NY: Cornell UP, 1981.

Empson, William. Seven Types of Ambiguity. 1953 London: The Hogarth Press, 1984.

Frye, Northrop. Creation and Recreation. Toronto: Toronto UP, 1980.

Genette, Gérard. Figures III. Paris: éd. du Seuil, 1972.

Martino, Pierre. Parnasse et Symbolisme. 2eme éd. Paris: Armand Colin, 1970.

Michaud, Guy. Message poétique du Symbolisme. Paris: Nizet, 1947.

Pasinetti, P.M. Life for Art's sake: Studies in the Literary Myth of the Romantic Artist. New York: Garland Pub., 1985.

Riffaterre, Michael. Essais de stylistique structurale. Paris: Flammarion, 1971.

--- "The poetic function of intertextual humour." Romanic Review 65 (1974): 278-93.

--- La Production du texte. Paris: éd. du Seuil, 1979.

Stambolian, George and Elaine Marks eds. Homosexuality and French Literature, Cultural Contexts-Critical Texts. London: Cornell UP, 1979.

Thiher, Allen. Words in Reflexion, Modern Language Theory and Postmodern Fiction. Chicago: Chicago UP, 1984.